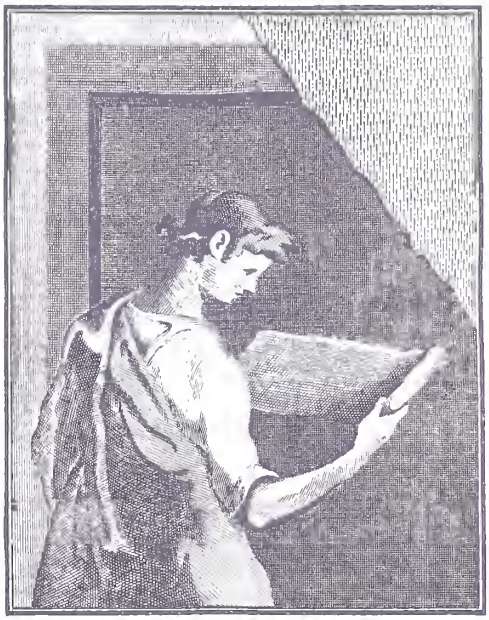

THE GETTY CENTER LIBRARY

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME QUATRIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1897

Premier Fascicule (N° 7 de la Collection).

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

Pages.

I. *La Minerve de Chantilly*, par M. Léon Heuzey 5- 14

II. *Une statuette de bronze de la reine Karomama* (Musée du Louvre), par M. Émile Chassinat 15- 25

III. *Sarcophage de Clazomène*, appartenant au Musée britannique, par M. A. S. Murray 27- 52

IV. *Le Diadumène de Madrid*, par M. Pierre Paris 53- 75

V. *Miroirs grecs à reliefs*, par M. A. de Ridder 77-104

VI. *Panthère de bronze* (Collection de M. le baron Edmond de Rothschild), par M. Salomon Reinach 105-114

VII. *Phylactère du XIII^e siècle* (Collection de M. Martin Le Roy), par M. Émile Molinier 115-122

VIII. *Le Sculpteur Laurana et les monuments de la Renaissance à Tarascon*, par M. Eugène Müntz 123-135

PLANCHES

I-II. Athéné, statuette de bronze (Château de Chantilly).

III. La Reine Karomama, statuette de bronze (Musée du Louvre).

IV-VII. Sarcophage de Clazomène (Musée britannique).

VIII-IX. Le Diadumène de Madrid.

X. Panthère de bronze (Collection de M. Edmond de Rothschild).

XI. Phylactère du XIII^e siècle (Collection de M. Martin Le Roy).

XII. Le Tombeau de Jean Cossa, par Laurana, à Tarascon.

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/monumentsetmemoi4189acad

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME QUATRIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1897

LA MINERVE DE CHANTILLY

PLANCHES I ET II

Si le Duc d'Aumale, à côté de ses autres mérites, a été un collectionneur éminent, c'est qu'un double sentiment l'animait dans la poursuite des trésors qu'il a rassemblés à Chantilly et légués à l'Institut de France. Chez lui, l'intuition du beau était surexcitée par la noble passion qui fut le grand moteur de sa vie, par l'amour du pays, par le souci de sa gloire et de ses hauts intérêts intellectuels. Conserver ou conquérir à la France un chef-d'œuvre, un objet de marque, lui causait une satisfaction profonde, et l'on sentait dans l'accent avec lequel il s'applaudissait de sa victoire la joie du devoir accompli.

Je me rappelle l'émotion qui régnait, au mois de février 1865, dans le monde des archéologues et des artistes, lors de la vente de la célèbre collection d'antiquités du C^te^ de Pourtalès. En contemplant ces richesses, réunies pour la dernière fois dans le charmant hôtel de la rue Tronchet, on redoutait de voir les pièces les plus précieuses et surtout la Minerve de bronze, qui était un joyau de l'art antique trouvé sur le sol de la Gaule, passer la frontière et devenir la parure de quelque musée étranger. Bien vif fut mon contentement, lorsque je reçus de M. de Triquetty, l'habile sculpteur des portes de la Madeleine, un mot qui me conviait à venir voir et toucher, dans son atelier, la

petite merveille. C'était lui qui avait été chargé par le Prince absent de la pousser aux enchères, ainsi que le Jupiter trouvé avec elle et la belle amphore grecque du Combat de Thésée contre l'Amazone[1]. Les trois acquisitions nouvelles devaient sans doute quitter momentanément le sol français et faire leur temps d'exil à Twickenham; mais les initiés et les intimes certifiaient dès cette époque qu'elles nous reviendraient.

Plus tard, à Chantilly, la Minerve était une des pièces favorites que le maître du château aimait à montrer lui-même à ses hôtes. Une place d'honneur lui avait été faite dans la rotonde de la Tour du Connétable, où elle régnait sans conteste sur les antiques de la collection. Le Prince n'en parlait qu'avec enthousiasme et sentait vivement ce qu'il y avait de grâce sévère dans ses formes archaïques : « C'est la Vierge, avait-il coutume de dire, c'est la *Parthénos* », et il n'éprouvait pour sa part rien des hésitations ni des scrupules professionnels de l'archéologue sur l'époque à laquelle elle pouvait remonter.

Appelé à l'honneur de décrire les bronzes de la collection, je m'inquiétais qu'une figure aussi remarquable n'eût pas encore été reproduite par les procédés rigoureux que la photographie met aujourd'hui au service de la science. La veille du jour où le Duc d'Aumale allait partir pour son fatal voyage de Sicile, j'avais eu l'occasion de lui dire quelques mots à ce sujet et je lui avais parlé en même temps du grand recueil d'archéologie créé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sur les fonds du legs Piot. Le lendemain, je recevais l'autorisation écrite de faire photographier la statuette et de la publier à part avec la notice que je lui avais consacrée dans le catalogue. C'est donc par la volonté expresse du Prince que notre recueil a le privilège de donner la première reproduction photographique de la Minerve de Chantilly, et la publication qui en est faite aujourd'hui

1. *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité qui composent les collections de feu M. le Comte de Pourtalès-Gorgier*, nos 214, 533, et 556. D'après les notes au crayon inscrites par M. Feuardent sur son exemplaire, au cours même de la vente, la Minerve (n° 556) a été payée 19200 fr., le Jupiter (n° 553) 8000 fr., l'Amphore (n° 214) 10100 fr.

devient comme un hommage que nous rendons à la mémoire de celui qui l'a conservée à nos collections françaises.

I

C'est dans l'art et dans la mythologie des Grecs un type d'une originalité singulière, si l'on y prend garde, que celui de Pallas Athéné, la vierge divine, associant à ses vêtements de femme la lourde armure des hoplites, le casque de bronze à haut panache, la forte lance et, avec l'égide traditionnelle, le cercle énorme du bouclier argien. Il est remarquable en effet que ni l'histoire ni la légende héroïque de ce peuple, pourtant batailleur et ami des aventures, ne nous montre aucun exemple de femme guerrière. On n'y voit ni une Jeanne d'Arc ni une Jeanne Hachette ni même une Bradamante. Atalante n'est qu'une chasseresse; quant aux Amazones, elles n'ont rien de grec; elles sont le type même de la barbarie asiatique, comme on peut s'en convaincre sans sortir de la collection de Chantilly, en examinant, dans son costume perse, la Dinomaché du vase Pourtalès.

Sans doute, on rencontre en Grèce plus d'une héroïne aux instincts virils, plus d'une femme qui, dans les drames du foyer, manie l'épée ou la hache; mais jamais la femme grecque ne s'arme en guerre et ne se mêle aux hommes pour marcher contre l'ennemi. Tout au plus, dans un péril suprême, lancera-t-elle du haut des toits la tuile qui doit tuer Pyrrhus. La raison en est que les mœurs du gynécée enchaînaient alors les femmes par des conventions plus fortes que le patriotisme. En les enfermant dans la vie domestique, elles leur imposaient une passivité voulue, et réprouvaient comme une impudeur toute initiative qui, sous une sorte de travestissement, aurait interverti le rôle des deux sexes.

Par une contradiction éclatante, l'Olympe grec se tient seul en dehors et au-dessus de ces règles. Le type qui n'existe pas dans la vie réelle y occupe une des premières places, soit qu'il représente le

souvenir d'une vie plus primitive ou qu'il dérive de quelque mythologie étrangère. Une femme, une déesse armée personnifie pour les Hellènes, non seulement le génie de la guerre intelligente, mais la sagesse même, la conduite dans l'action comme dans le conseil.

Pendant plusieurs siècles, un des constants soucis de l'art grec sera de perfectionner cette figure idéale, de mettre en harmonie les éléments disparates dont elle se compose, de montrer, sous le poids de l'armure portée sans effort, la svelte et fière beauté de la jeune fille, qui par moments délaisse encore la guerre et les assemblées pour cueillir avec Coré des fleurs dans la prairie de Nysa. C'est Phidias qui paraît avoir le premier résolu complètement le problème et s'être approché le plus près de la perfection, non peut-être dans la statue d'or et d'ivoire du Parthénon ni dans la colossale *Promachos* dressée sur le rocher de l'Acropole d'Athènes, mais surtout dans cette Athéné des Lemniens que l'on surnommait *la Belle*.

Avant lui, les écoles archaïques marchent progressivement dans cette voie. A l'origine, c'est plutôt l'aspect terrifiant de la déesse que les artistes se plaisent à montrer. Entourée d'enroulements fantastiques par les serpents de son égide, elle garde quelque chose d'une Gorgone ou d'une Erinnye. Cependant l'art s'efforce dès le début de modifier son armure, pour l'approprier aux exigences de la beauté féminine. Son casque de forme particulière ne cache rien de son visage et n'est jamais le masque d'airain cher aux guerriers de cette époque. A aucun moment, même dans les figures les plus primitives, il n'empêche de voir le contour de la face, que Lucien admirait par-dessus tout dans l'Athéné Lemnia[2]. La petite Minerve en bronze du cabinet Pourtalès, aujourd'hui l'une des perles de la collection de Chantilly,

1. Théodore Panofka, *Antiques du cabinet du Comte de Pourtalès-Gorgier*, Paris, 1834, p. 26, pl. III.

2. Lucien, *Imagines*, 4, 6. Notre observation ôte beaucoup d'importance à la question de savoir si la Lemnia était casquée ou non casquée. A ce sujet, voir les récentes controverses soulevées par le livre de M. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 22-25. Comparez surtout les objections présentées par M. Paul Jamot dans les *Monuments Grecs*, vol. II, nos 21, 22, p. 29-32, et dans la *Revue archéologique*, 1895, II, p. 7-39.

relève encore de cette période de l'archaïsme; mais elle est déjà loin des premiers essais. Quelle que soit l'époque à laquelle on l'attribue, elle marque, au moins par le style, une des dernières formes par lesquelles le type de la déesse ait passé avant d'arriver aux chefs-d'œuvre de Phidias.

Le fait est d'autant plus surprenant que cette statuette a été certainement trouvée en France, près de Besançon. Le C^te^ de Pourtalès racontait qu'il l'avait acquise lui-même d'un paysan, avec le Jupiter en bronze dont nous avons déjà parlé. Les deux figurines avaient été recueillies ensemble, dans une fente de rocher, en un lieu voisin de la ville, appelé *le Gravier blanc*. Bien que d'un style différent et d'un mérite inégal, toutes les deux présentent en effet la même patine luisante, d'un vert clair, malheureusement entamée de place en place par les piqûres de l'oxydation[1].

II

Minerve est représentée debout, marchant droit devant elle, les pieds presque dans le même axe, comme ceux d'une statue égyptienne; cependant le pied droit, placé en arrière, est appuyé sur la pointe, et accentue déjà le mouvement. Deux fins sillons incrustés d'argent, indiquent les courroies d'une légère sandale. Les bras, qui étaient fondus à part, pour être rattachés ensuite par la soudure, ne se sont pas retrouvés près du corps; avec eux ont disparu les armes et les attributs qu'ils portaient. On observe néanmoins que l'épaule gauche est légèrement penchée en avant, comme pour soutenir le bouclier, tandis que l'épaule droite se relève un peu en arrière, sans doute pour porter la lance, mais non pour la darder contre l'ennemi, ainsi que le fait la Pallas combattante, dans une statue d'Herculanum bien connue et aussi dans

1. La même cachette contenait de plus un petit cerf en bronze et une statuette assise de même métal représentant l'Abondance avec l'inévitable *cornucopia*, motif appartenant à l'époque romaine impériale et prouvant que du moins le dépôt des objets en ce lieu ne remontait pas à une antiquité plus haute.

plusieurs petits bronzes votifs trouvés sur l'Acropole d'Athènes[1]. La pose, moins tendue, devait, à ce qu'il semble, se rapprocher de celle de la déesse tenant son arme à demi relevée, dans une attitude plutôt défensive et protectrice, telle que nous la voyons sur les frontons d'Égine.

On remarquera aussi que, par une exception assez rare, la fille de Zeus ne porte pas l'égide. Cette arme fantastique n'apparaît ni sous la forme d'un manteau de guerre frangé de serpents ni sous celle d'un plastron muni de la tête de Méduse. La même absence de l'égide se retrouve déjà sur un bas-relief archaïque de l'Acropole, où la déesse, recevant les hommages de ses adorateurs, relève un pan de son péplos comme pour recevoir leurs offrandes[2]. Peut-être faut-il reconnaître également dans l'omission du redoutable symbole sur le petit bronze de Chantilly une intention pacifique.

Pour le costume, au lieu de la tunique ionienne à plis serrés, c'est l'*hémidiploïdion* dorien qui, par une disposition peu ordinaire, sert de robe de dessous. On le reconnaît à l'une de ses deux agrafes, rajoutée en argent, et à un angle de la partie rabattue en double sur la poitrine; le reste est croisé par le grand péplos transversal, qui retombe de l'épaule droite en deux chutes de plis étagés et symétriques, suivant la tradition constante des Minerves archaïques. Ces arrangements conventionnels sont détaillés d'ailleurs et découpés dans le métal avec un raffinement et une délicatesse de travail, que l'on ne rencontre pas au même degré, il faut le dire, dans les ex-voto de bronze de la haute époque. Les petits bronzes d'Athènes en particulier sont caractérisés par une exécution plus simple, même un peu lourde et massive, qui se contente d'indications plus sommaires[3]. L'archaïsme de parti

1. Voir particulièrement la petite Minerve que nous citons plus bas, note 3.

2. Voir l'*Éphéméris archéologique d'Athènes*, 1886, pl. 9. Cf. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I, fig. 196.

3. Je pense surtout à la statuette de Minerve consacrée sur l'Acropole par une femme du nom de Méléso (reproduite dans Collignon, *ouvr. cité*, t. I, fig. 177, d'après l'*Éphéméris*, 1887, pl. 7). Au beau style complètement affranchi appartient au contraire la petite Minerve publiée par les *Comptes Rendus de Saint-Pétersbourg* (1867, p. 150), qui présente, surtout pour la forme du casque, un certain rapport avec celle de Chantilly.

pris se trahit encore sur d'autres points, surtout dans la région de la poitrine, par des draperies d'un modelé assoupli, où la main de l'artiste paraît oublier par instants la raideur qu'elle s'est imposée.

L'arrangement du casque était une difficulté dans les représentations de Minerve. Assez tard les sculpteurs ont réussi à utiliser l'ancien casque *aulopis* avec ses trous pour les yeux, en le relevant sur le sommet de la tête et en lui donnant des proportions réduites, qui n'en font plus qu'un symbole. Celui-ci reste conforme au type préféré par les écoles archaïques et conservé par Phidias lui-même pour la grande idole chryséléphantine du Parthénon. C'est ce qu'indique, dans le petit bronze, le trou percé au sommet pour une haute aigrette. La forme du timbre est surtout d'une rare élégance; je n'en connais pas, même dans les statues les plus célèbres, qui fasse mieux valoir, par sa belle capacité, la tête intelligente de la déesse et qui couronne plus heureusement sa superbe chevelure, relevée sur les tempes et réunie par derrière en une masse épaisse.

Les traces d'un art plus avancé qu'il ne veut le paraître se remarquent aussi dans la construction du visage. Le front encadre bien les yeux, soigneusement incrustés d'argent, et sait éviter les lignes fuyantes qui sont le principal défaut du type archaïque. En revanche, l'artiste a conservé avec une préméditation évidente un autre trait de l'archaïsme, le développement exagéré du menton. Cette exagération n'est nulle part plus sensible que dans certaines statues considérées comme reproduisant l'Apollon du vieux maître sicyonien Canachos. Seulement, il importe d'observer qu'elle se retrouve vers l'époque d'Auguste, dans quelques œuvres savantes, s'inspirant des anciennes formes et attribuées à l'école du sculpteur et historien de l'art Pasitélès. La saillie excessive du maxillaire inférieur se remarque en particulier dans une statue virile, évidemment archaïsante, signée de son élève Stéphanos[1], et aussi dans le prétendu groupe, d'Électre et Oreste, au musée de Naples, groupe plutôt nuptial, composé avec une réplique de cette même statue

1. A la Villa Albani. — Sur l'école de Pasitélès, cf. Collignon, *ouvrage cité*, t. II, p. 658.

virile et avec une figure de femme d'un style identique, dont le profil n'est pas sans ressemblance avec celui de la Minerve de Besançon [1].

III

On s'étonne parfois qu'un petit bronze d'un archaïsme grec aussi raffiné et aussi délicat ait pu être trouvé en pleine Gaule romaine, près de l'antique cité de *Vesuntio*. L'explication de ce fait n'est pas, croyons-nous, dans les expéditions des Gaulois à Delphes ou en Asie-Mineure, d'autant que ces incursions sont mises aujourd'hui, avec beaucoup de vraisemblance, au compte des tribus gauloises établies dans la vallée du Danube et non de celles qui se sont avancées jusque dans notre pays. La raison doit être cherchée ailleurs. Il faut penser plutôt au goût très vif que, depuis l'époque de Cicéron et pendant les premiers siècles de l'empire, nombre de Romains de distinction professaient pour les œuvres grecques et spécialement pour les bronzes.

Cette passion les suivait dans leurs déplacements, et l'on voyait même de grandes figures, des statues, faire partie de leur escorte, telle la célèbre Amazone *Eucnémos* [2], que Tibère faisait voyager avec lui. A côté de l'exemple impérial, Pline en cite d'autres qui viennent des particuliers, ainsi le sphinx en airain de Corinthe donné par Verrès à son défenseur Hortensius et dont l'illustre orateur ne se séparait jamais [3], et une autre statue à laquelle un certain C. Celsius, personnage consulaire, fit courir les risques d'une bataille. A plus forte raison, le dilettantisme des riches Romains devait-il se donner carrière, lors-

1. Dans la comparaison des deux types, il faut tenir compte du travail de l'oxydation, qui a quelque peu diminué le nez de la statuette. — Ces caractères du profil archaïque ont été complètement adoucis et, l'on peut dire, supprimés sur la charmante, mais très infidèle planche de Frémy et Lebas, publiée dans le grand recueil de la collection Pourtalès, avec l'article de Panofka.

2. C'est-à-dire « aux belles jambes »; elle était l'œuvre du statuaire Strongylion. Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 18, 8; cf. 19, 32.

3. Id., *ibid.*, XXXIV, 18, 8.

que, ceux-ci occupant des fonctions à demeure dans les provinces, il s'exerçait sur des figurines de dimensions portatives, comme les amateurs devaient en collectionner volontiers en vue de meubler leurs *laraires*. Il faut croire que les hauts personnages gaulois, romanisés de bonne heure, ne se faisaient pas faute d'imiter en cela les conquérants. Le même Pline nous montre un indigène d'Arles, nommé Pompeius Paulinus, dont le père avait été fait chevalier romain, emportant dans son bagage de guerre toute une argenterie de luxe[1]. Chez les sénateurs et les chevaliers de fraîche date, que la Gaule compta bientôt par centaines, le même engouement dut s'étendre aussi à tous les objets d'art et de culte dont la possession était un signe de supériorité et de richesse dans la haute société romaine.

Cette vogue croissante développa de plus en plus à Rome et aussi dans les provinces la recherche et l'échange des anciens ouvrages grecs; mais, par une action parallèle, elle provoqua aussi l'imitation des mêmes ouvrages. C'est encore Pline qui nous donne un curieux exemple de ce double mouvement au cœur même de la Gaule[2]. Nous voyons le légat de la province d'Aquitaine, Duvius Avitus, y faire venir deux originaux grecs de la plus haute valeur, deux coupes du statuaire et toreuticien Calamis, prédécesseur immédiat de Phidias[2]. Elles provenaient d'un cadeau princier fait à son oncle, Cassius Silanus, par Germanicus, dont celui-ci avait été le précepteur. A cette époque, un artiste grec très en vue, Zénodore, était occupé à un grand travail pour la cité des Arvernes; il préparait la fonte du fameux Mercure colossal qui devait être érigé sur le sommet du mont *Dumias*[3], dans

1. Pline, *Nat., Hist.*, XXXIII, 50, 3.

2. Id., *ibid.*, XXXIV, 18, 6-7. Ce *Duvius Avitus*, que l'écrivain romain qualifie simplement de *præsidens provinciæ*, est connu aussi par les inscriptions; on sait qu'il était *legatus pro prætore provinciæ Aquitaniæ*.

3. A propos de Zénodore, dont certains voulaient faire un sculpteur gaulois, marseillais ou même arverne, rappelons que nous avons depuis longtemps développé ces idées sur l'intervention des ateliers grecs, dans un article des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, intitulé *la Sculpture grecque en Gaule* (4e série, vol. VII, p. 94 et suiv.). Voir aussi sur Zénodore les conclusions plus récentes de M. Salomon Reinach (préface du *Catal. des bronzes du Musée de Saint-Germain*).

le sanctuaire dont le soubassement monumental a été retrouvé en effet près de la cime du Puy de Dôme. Le gouverneur en profita pour faire au sculpteur grec la commande de deux coupes dans le style encore légèrement archaïque de Calamis, et Zénodore l'imita avec une telle perfection qu'il était difficile de distinguer son travail de celui du maître ancien, *æmulatus est, ut vix ulla differentia esset artis.*

Il n'est pas défendu de généraliser l'observation de Pline, en l'appliquant à plus forte raison à des personnages de moindre importance et à des œuvres moins précieuses. On voit par là que, vers le premier siècle de notre ère, grâce à l'incessante pérégrination des fonctionnaires romains, on pouvait en Gaule trouver même des originaux grecs de la haute époque, comme aussi, ce qui devait être beaucoup plus fréquent, d'excellentes imitations de l'ancien style, sortant des ateliers grecs encore florissants.

De toute manière, nous avons devant les yeux un petit bronze grec, absolument exempt et de la raideur étrusque et de la lourdeur romaine. La seule difficulté est de se prononcer entre le haut hellénisme de l'époque créatrice et l'hellénisme renaissant du siècle d'Auguste. C'est pour nous, dans l'état actuel de nos connaissances, une opération toujours délicate. Cependant, à voir ici la grâce native et la franchise de l'exécution, je me prononcerais volontiers pour un travail vraiment archaïque, mais où l'archaïsme, perfectionné et comme prolongé, se survit quelque peu à lui-même.

LÉON HEUZEY.

UNE STATUETTE DE BRONZE

DE

LA REINE KAROMAMA

(XXII^e DYNASTIE)

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE III

L'Égypte ancienne ne nous a légué qu'un très petit nombre de statues en bronze de grandes dimensions. A peine pouvons-nous mettre une douzaine de pièces qui dépassent la taille moyenne en regard des figurines de divinités extraites des dépôts de fondation des temples ou des ruines des villes antiques, qui garnissent par milliers les vitrines des musées. Il ne faudrait pourtant pas en conclure trop rapidement que, dans la vallée du Nil, l'art métallurgique ne sortit jamais d'une médiocrité due à l'imperfection des procédés ou bien encore, ce qui reviendrait au même, à l'incapacité technique des praticiens : les collections publiques et privées possèdent presque toutes des figures de forte taille, brisées pour la plupart et à demi décomposées par l'oxydation, par suite presque informes, qui montrent jusqu'à quel degré les fondeurs ont su vaincre les difficultés multiples de leur art.

On admire même, chez un amateur, le fragment d'une statue du roi Pétoukhânou exécutée aux deux tiers de la grandeur naturelle[1]. La pénurie caractéristique dont je parlais en commençant doit donc plutôt être attribuée à une cause accidentelle facile à déterminer puisqu'elle n'a produit d'effets que sur une catégorie d'images. J'aurai plus loin occasion d'en dire quelques mots.

Nous ne possédons, jusqu'à présent, quoi qu'on en ait dit, aucun bronze authentique remontant au premier empire memphite. On avait cru reconnaître différents indices d'archaïsme sur deux bronzes de la collection Posno, et l'on considérait ces monuments comme des spécimens certains de la statuaire sous la VI^e^ dynastie ou à l'époque voisine[2]. Cette hypothèse, passée bientôt à l'état d'affirmation, fut sérieusement attaquée, puis, finalement, repoussée à la presque unanimité des Égyptologues[3]. Il reste donc acquis, jusqu'à nouvel ordre, que les œuvres d'une attribution certaine ne sont pas, pour la plupart, antérieures à la XX^e^ dynastie; le plus grand nombre date de l'époque gréco-romaine. La statue de la dame Takoushît conservée au musée d'Athènes[4] et celle de la reine Karomàmà, exposée depuis quelques mois au milieu de la *Salle historique* du Musée du Louvre, appartiennent toutes deux à la période saïte, et sont de purs chefs-d'œuvre, chacune en son genre. La perfection d'exécution qu'elles révèlent à degré égal, quoique à un point de vue un peu différent, rend la comparaison difficile de l'une à l'autre. La première, en effet, se recommande beaucoup plus de ce qu'on pourrait appeler l'art réaliste, — mettons l'art profane, — si

1. Maspero, *L'Archéologie égyptienne*, p. 292.

2. *Catalogue de la vente Posno*, p. 109, n° 468 et p. 125, n° 524; pl. V et VI. L'auteur de ce catalogue classe ces deux pièces sous l'Ancien Empire en partie à cause de leur coiffure et de leur attitude. La facture du n° 468 l'incitait cependant à le reporter à la XVIII^e^ dynastie. L'attribution a surtout été faite par M. de Longpérier qui a exposé, devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, les raisons qui, selon lui, la légitiment; cf. le *Bulletin* de 1895.

3. Maspero, *L'Archéologie égyptienne*, p. 294. Perrot-Chipiez admettent l'hypothèse de M. de Longpérier, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, p. 650 et 654.

4. Maspero, *Gazette archéologique*, 1883, p. 185 et pl. 83-84; cf. *L'Archéologie égyptienne*, p. 292 et *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. II, p. 534 et pl. 3.

ce n'était pas employer une expression un peu aventurée et laisser entrevoir des distinctions d'écoles là où il n'y en avait peut-être pas à proprement parler. C'est cependant l'impression qu'elle procure, dans son vêtement chamarré de broderies d'argent. La seconde, au contraire, malgré sa souplesse et une certaine indépendance dans l'agencement des formes, conserve une attitude de raideur très sensible, qui confine à l'hiératisme, tel qu'on le suppose d'après les bas-reliefs des temples, d'où elle semble s'être échappée. Cela tient beaucoup, du reste, au moins en apparence, à la condition sociale et à l'origine de chacun des modèles. Takoushît est, d'une façon absolue, la reproduction de la femme indigène de l'Égypte ancienne et encore de la fellahine moderne. Les formes sont un peu empâtées; la face est ronde; le nez et les lèvres très charnues. Karomâmâ, de sang mêlé certainement, libyenne de souche plus ou moins récente, accuse une finesse de ligne, que d'aucuns trouveront peut-être sèche, qui dénonce la race et qui calque pour ainsi dire le type classique des déesses tel que les sculpteurs le copiaient de génération en génération. Peut-être même l'a-t-on embelli ici à dessein, afin de mieux marquer l'essence supérieure de la reine. Les caractères généraux sont donc entièrement distincts chez les deux femmes. Le détail accentue encore plus la séparation, et c'est là même que le talent de l'artiste se manifeste le plus brillamment. L'expression du visage est plutôt dure chez Karomâmâ; elle n'a pas cet air béat et bon enfant auquel on reconnaît l'Égyptienne : le nez est mince et légèrement arqué; les yeux largement fendus sont allongés naturellement et non par l'artifice du kohol; la bouche se pince et s'ourle de lèvres assez minces et l'ovale accentué de la face nous change de la banalité un peu fatigante des portraits de femmes que l'on rencontre communément.

On a dit autre part dans quelles circonstances Karomâmâ était entrée au Musée du Louvre, par l'intermédiaire de Champollion vraisemblablement[1]. J'ajouterai que c'est le seul bronze de grande taille qui

1. Pierret, *Études égyptologiques*, t. I, p. 40; G. Bénédite, *Une statuette de reine de la dynastie bubastite*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, p. 479.

y fût exposé jusqu'en 1883. Mais on ne lui accorda guère qu'une attention médiocre, sans doute à cause du mauvais aspect qu'elle présentait alors. Lorsque le département égyptien acquit à la vente Posno les deux belles statues d'hommes, dont la haute antiquité présumée augmentait l'intérêt, on l'oublia presque complètement, cachée qu'elle était dans une vitrine un peu sombre; car, en archéologie comme en toutes choses, la mode parfois sévit. La pauvre petite reine en fut victime pendant longtemps, jusqu'au jour où, borgne de l'œil droit, bossue et couverte d'oxyde, je la tirai de l'exil où ses rivaux plus heureux l'avaient reléguée. Aujourd'hui, elle a reconquis la place à laquelle elle avait droit et fait bonne figure auprès des bronzes Posno et de la statue ptolémaïque, sa voisine, achetée plus récemment. Je reste, pour mon compte, parfaitement convaincu de sa supériorité très réelle, et je la considère comme une œuvre complète. Elle seule, pourrait-on dire, de tous les bronzes du Louvre, donne l'impression satisfaisante de la perfection à laquelle les artistes égyptiens avaient atteint dans toutes les branches de la plastique. Je dirai même qu'elle me semble être une des rares pièces qui aient été conçues d'après les règles de la technique du bronze et qui aient échappé à l'influence de la sculpture lapidaire. C'est là surtout que se manifeste l'infériorité, — toute relative, je me hâte de le dire, — de l'Horus, de Mosou et de son compagnon anonyme. En effet, les caractères spéciaux qui, pour les deux derniers, ont servi d'arguments en faveur de leur classement dans l'Ancien Empire, pourraient, avec plus de justesse peut-être, être invoqués en faveur d'une thèse diamétralement opposée. « Dans ces deux statuettes, les muscles des bras et des jambes, ainsi que les rotules, sont exprimés avec un soin et une vérité qui dénotent un âge très reculé. On ne peut méconnaître là l'art antérieur au Second Empire[1]. » L'exagération des détails de la musculature, si elle a jamais été un signe d'archaïsme en Égypte (ce qui est loin d'être démontré), est surtout particulière à la sculpture sur pierre: on n'en rencontre aucune

1. Longpérier, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1875, p. 345.

trace chez Karomâmâ, ni chez Takoushît; je ne me souviens pas non plus de l'avoir constatée sur les bronzes du musée de Gizéh.

Je ne voudrais pourtant pas dire que les statuettes de la collection Posno ont été coulées dans des moules pris sur des figures en pierre. Ce serait, je crois, entièrement inexact, car plusieurs transformations auraient dû être faites sur le moule même: suppression de la plinthe qui sert de support aux statues de cette nature et qui emboîte d'ordinaire une partie du dos du personnage, du sol au niveau de l'occiput, dégagement des jambes, etc., et rien ne nous fait supposer qu'il en fût ainsi. Je veux me borner à constater provisoirement que nous nous trouvons en face d'œuvres sorties des mains d'un homme inaccoutumé au travail du métal, et que, par suite, les caractères mentionnés par M. de Longpérier n'ont d'autre origine que la maladresse de l'ouvrier.

Pour Karomâmâ, il en est tout autrement. Les connaissances techniques s'y révèlent complètes, dans le modelé, dans le détail de la décoration et dans l'agencement de la figure. Tout, semble-t-il, y a été calculé avec soin et avec méthode en vue de faciliter la tâche du fondeur, pour la dépouille du moule par exemple, et de simplifier le travail du montage; cette dernière opération est, en effet, délicate et dangereuse, lorsqu'il s'agit d'un alliage mal brassé et terreux, comme le sont d'ordinaire la plupart des alliages égyptiens, même ceux qu'on destinait à une fonte un peu importante.

Karomâmâ est, toutes proportions gardées, comparable à l'admirable statue d'albâtre de la reine Amnéritis du musée de Gizéh. Les qualités que l'une révèle chez le tailleur de pierre se retrouvent pour l'autre chez le ciseleur. On y remarque, malgré le changement de matière, le même fini d'exécution, le même modelé souple et discret, sans rondeur ni sécheresse. Elle est représentée dans une pose conventionnelle. Debout, la jambe gauche légèrement avancée, elle étend à demi les bras; les poings fermés maintenaient très probablement deux sistres, dont la disparition, ainsi que celle des couronnes qui venaient s'emboîter sur la douille qui surmonte la perruque, — couronnes mentionnées par

l'inscription du socle — est imputable à la cupidité des fouilleurs qui s'emparèrent de ces objets accessoires, exécutés en or ou en quelque métal précieux, selon l'habitude. Elle est vêtue de la tunique gaufrée à larges plis que portent les femmes de condition élevée ou les prêtresses. Le bas du corps, depuis la naissance des seins jusqu'aux chevilles, se dessine fidèlement sous un vêtement très original formé de deux ailes d'oiseau repliées plusieurs fois sur elles-mêmes, et dont les pointes viennent se joindre dans le bas. Ce costume, à lui seul, indique la fonction de la reine. Il caractérise en effet les divinités protectrices : femme de Pharaon, le représentant des dieux sur terre, et déesse par cette alliance, elle y avait droit dans le rôle qu'elle jouait auprès de son époux pendant les cérémonies sacrées, où elle agitait les sistres pour éloigner du roi les mauvais esprits. L'origine en remonte bien loin dans les temps, jusqu'aux sources du vieux mythe osirien, peut-être. En tout cas, il paraît bien certain que l'épervier, — d'autres diront le pigeon ou la colombe, d'après quelques variantes[1], — dans lequel Isis et son doublet Nephthys s'incarnaient au début, a fourni l'idée de ces charmantes figurines qu'on représentait, agenouillées ou debout, de chaque côté du lit funéraire d'Osiris, les bras frangés de plumes et étendus au-dessus du dieu mort, dans un geste de protection. Ici, au lieu d'être fixées aux bras de la reine, les ailes enveloppent étroitement les lignes

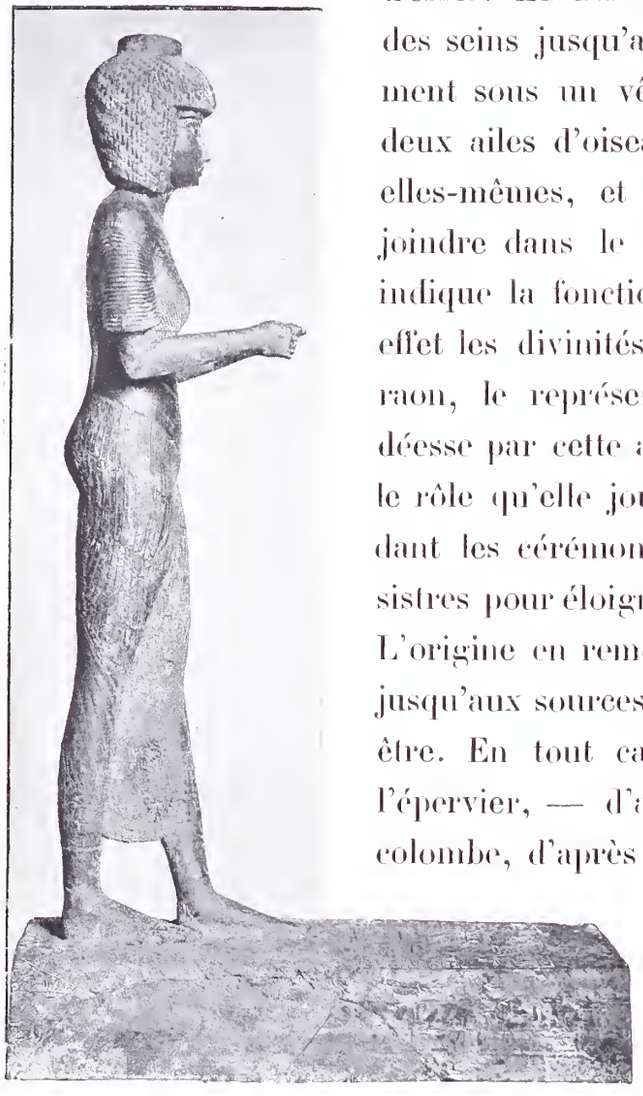

Fig. 1.

1. Le mot égyptien *djer* désignait, en même temps que l'épervier, comme son successeur arabe, *thêr*, les oiseaux de forte taille.

ondoyantes des flancs et des jambes, et c'est là un détail auquel il importe de s'arrêter, car il montre le parti très heureux qu'on a su tirer, dans la pratique, d'un pur symbole. Ce costume, qui paraît avoir eu une réelle valeur ritualistique, était des plus simples. Il se composait de deux parties principales. C'était d'abord une sorte de fourreau taillé dans une étoffe légère, recouverte de fines broderies simulant le plumage d'un oiseau, ou bien lamée de métal et semblable à celles dont Siout, de nos jours, a conservé le monopole en Égypte. Très serré aux hanches, il laissait de liberté aux jambes juste ce qu'il faut pour rendre la marche aisée. Cette première enveloppe était presque complètement masquée par deux ailes découpées dans deux bandes d'étoffe et fixées au milieu du dos, au-dessous du contrepoids du collier, ainsi qu'on peut le voir sur notre figure 2.

L'ornementation de ce vêtement en faisait tout le charme. Elle lui donnait un aspect de richesse très remarquable, dont, malheureusement, Karomâmâ ne nous fournit plus qu'une impression incomplète, car les appliques de métal, serties entre les linéaments du bronze qui indiquaient le contour de chaque plume, ont disparu. Mais les bas-reliefs des temples sont remplis de figures ainsi vêtues, où le mélange des couleurs encore existantes produit un effet des plus agréables à l'œil.

Le haut de la poitrine et une partie des bras sont masqués par un large collier à cinq rangs où le talent décoratif du damasquineur s'est donné pleine carrière. Chaque rang est formé de motifs différents ; le dernier simule des pendeloques. Ce qui fait surtout l'agrément de ce bijou luxueux, c'est que chaque élément nous en est connu par des échantillons plus ou moins complets, retrouvés dans les tombes, et qui témoignent de l'exactitude avec laquelle chaque partie du costume a été rendue. L'électrum, l'or et l'argent y marient leurs couleurs, un peu pâlies maintenant, avec une harmonie et un bon goût parfaits. Malgré la profusion des matières précieuses, l'impression générale est excellente ; peut-être n'en était-il pas de même lorsque l'œuvre sortit des mains de l'artisan ; on ne saurait l'affirmer, car le temps a souvent bien fait les choses en atténuant

ou en supprimant l'éclat par trop vif de certains détails. Les parties du corps laissées à nu étaient, en effet, plaquées d'une feuille d'or assez épaisse, dont quelques débris sont encore en place; le champlevé des grandes plumes de la jupe était aussi comblé par des pièces rapportées dont nous ignorons la nature précise, or ou argent très probablement, à moins que ce ne fût cette sorte de cuivre rouge dont

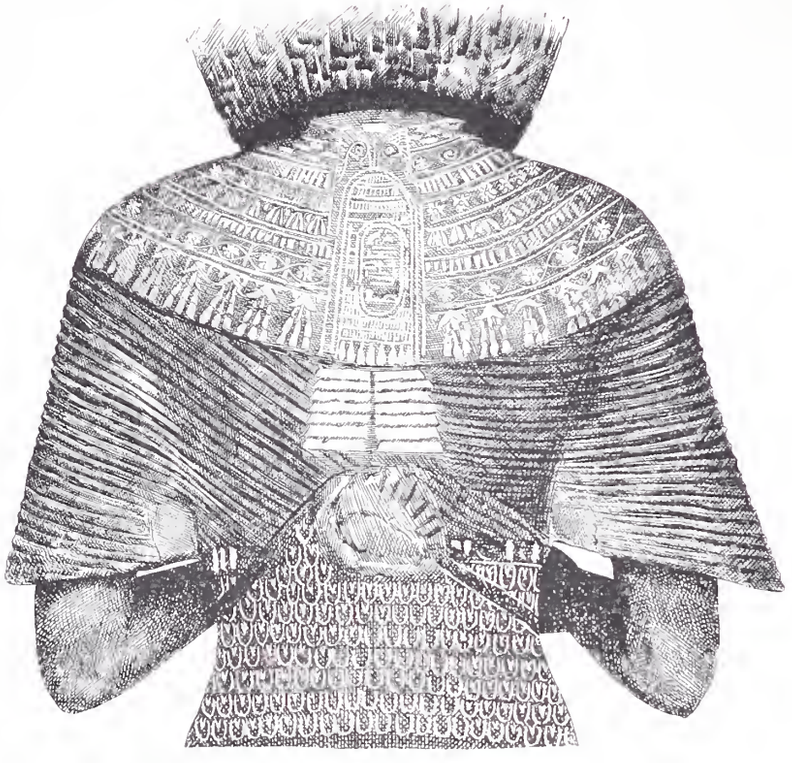

Fig. 2.

le creux des hiéroglyphes du socle sont remplis. Il n'en reste plus rien : le métal rapporté, qui représentait une valeur marchande assez considérable, a été arraché de ses cloisons sans laisser de traces. Par bonheur, les petites plumes imbriquées qui recouvrent le ventre et les reins ont relativement peu souffert. Elles sont cernées d'un mince filet d'or et d'argent et elles s'enlèvent sur le fond rembruni du bronze très nettement, mais sans discordance. Une partie de ces détails était presque complètement invisible lorsque j'entrepris la mise en état, et je pus me rendre compte, en les dégageant, de la patience et de l'habileté vraiment remarquables de l'artiste. Il paraît même surprenant, au

premier examen, qu'on ait pu obtenir un tel résultat avec un outillage aussi sommaire que celui que nous connaissons aux Égyptiens, et dont nous retrouvons des spécimens, soit en nature, soit en figures, dans les villes et les nécropoles. Cependant, lorsqu'on a l'occasion de traverser quelque bazar oriental, on s'aperçoit que le secret de ces travaux minutieux ne s'est pas entièrement perdu. Je me souviens d'avoir vu, dans la Haute-Égypte, des damasquineurs venir à bout de leur besogne compliquée au moyen d'outils aussi imparfaits, dont le moindre de nos ouvriers européens ne se contenterait pas.

Par malheur, notre statue a un peu souffert du temps dans certaines de ses parties. Sous l'influence de l'humidité, le bronze s'est décomposé par endroits et est devenu sec et cassant; maintenant, le moindre choc en déterminerait très aisément la rupture immédiate. Cette détérioration tient aussi à une autre cause, qui constitue un véritable défaut originel : comme toutes les statues d'un développement anormal, Karomâmâ n'a pas été fondue en plein. Elle renferme un noyau formé d'un mélange de sable et d'autres matières assez difficiles à reconnaître à l'heure actuelle, recouvert d'une mince couche de métal [1]. Ce procédé, employé de préférence par les fondeurs, offrait, entre autres avantages, celui d'une notable économie de matière première; mais, en revanche, il a causé la perte presque complète de toutes les figures auxquelles on l'avait appliqué. Bien peu ont pu résister à la poussée produite par le gonflement de leur soutien, — car le noyau en question joue réellement ce rôle, — facilement saturé d'humidité et producteur inépuisable d'oxyde. C'est ce qui explique en partie la rareté des statues de grande taille : attaquées à la surface et dans tous leurs replis intérieurs, elles ne pouvaient résister bien longtemps et la décomposition marchait toujours, plus ou moins lente, mais

1. Les bronzes de la collection Posno sont ainsi coulés. Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, p. 524. Le *sable* que j'ai recueilli dans la cavité intérieure de certaines pièces ne diffère pas sensiblement, par l'aspect et très probablement aussi par la nature, de celui que les modernes emploient. Il semble avoir été tamisé assez fin en général.

certaine, sans qu'on la soupçonnât dans la plupart des cas. Cet inconvénient échappa-t-il aux Égyptiens? Je ne saurais le dire; il est cependant à peu près certain que, sauf pour quelques morceaux très anciens où ils purent peut-être l'observer, il leur fut peu sensible pour les œuvres contemporaines. Je crois en effet que, si le ravage eût été alors aussi prononcé qu'il l'est dans nos climats, les hommes du métier y eussent remédié en débarrassant la cavité ménagée à l'intérieur de la pièce de toutes les substances étrangères qui s'y trouvaient enfermées, comme on le fait de nos jours, quitte à la combler de nouveau par une sorte de ciment anhydre, destiné à amortir les coups et à empêcher le défoncement de la couche métallique pendant le travail du ciseleur et du damasquineur. Il me paraît vraisemblable que les praticiens égyptiens adoptèrent de bonne heure la fonte dite au carton, malgré le supplément de soins qu'elle occasionne. Elle leur permettait de réduire la quantité d'alliage nécessaire à la coulée et d'alléger d'autant le poids des statues. Mais ce ne sont pas là, semble-t-il, les seuls avantages qu'ils y eussent cherchés, car rien n'indique que le métal fût bien rare ou très coûteux. Le marché était toujours abondamment fourni de cuivre épuré ou non, apporté de Perse par les caravanes ou tiré des mines du Sinaï, et les ustensiles de tous genres qu'on recueille dans les ruines des villes montrent d'autre part que l'emploi n'en était pas dispendieux. Ils y furent évidemment plutôt contraints par la difficulté où ils se trouvaient d'obtenir à foyer libre une température assez élevée pour mettre en fusion, en un seul creuset, une grande quantité de métal, même en activant la combustion par le jeu de plusieurs batteries de ces soufflets que les métallurgistes primitifs de l'Afrique emploient encore de notre temps. L'expérience acquise leur avait sans doute montré les inconvénients qui résultent en général de la fonte reprise. Celle-ci, entre autres graves défauts, occasionne la formation de zones dangereuses au point de jonction de chaque couche de métal. Je n'oserais affirmer délibérément qu'il en fût ainsi; mais ce que j'avance me paraît possible à démontrer matériellement, et je crois bien qu'en examinant de près certains bronzes bien sains, on

pourrait y trouver des indices certains qui confirmeraient mon dire. Je ne puis du reste développer tout au long, dans cet article, un point aussi spécial que celui que je viens d'indiquer sommairement.

L'inscription gravée sur le socle a été reproduite par M. Pierret dans ses *Études égyptologiques*. Elle nous apprend que la statue fut exécutée aux frais d'un *Père divin* du dieu Amon-Râ Sonter de Thèbes, Iahâtifnakhit. Ce personnage était en même temps chef du culte funéraire d'une *divine adoratrice d'Amon*, qui ne peut être que Karomâmâ elle-même.

ÉMILE CHASSINAT.

SARCOPHAGE DE CLAZOMÈNE

APPARTENANT AU MUSÉE BRITANNIQUE

PLANCHES IV-VII

Les textes relatifs à la peinture grecque archaïque en Asie-Mineure nous ont fait depuis longtemps connaître quelques œuvres intéressantes pour l'histoire de l'art : une Bataille ou destruction des Magnésiens, peinte par Boularchos[1], un Combat près des vaisseaux, par Calliphon de Samos[2], et un Passage du Bosphore peint sur l'ordre de Mandroclès de Samos, l'ingénieur qui avait construit le pont et désirait conserver dans sa ville natale un témoignage de cet événement[3].

Par les textes relatifs à la sculpture, nous connaissons les détails du trône d'Apollon à Amyclées, œuvre de Bathyclès de Magnésie, à laquelle nous associons le fameux « coffre de Kypsélos », à cause de ses étroites affinités ioniennes.

1. Pline, *Nat. Hist.*, VII, 126 et XXXV, 55.

2. Pausanias, V, 19, 1 ; cf. X, 26, 2, où il mentionne encore le tableau de Calliphon qu'on voyait dans le temple d'Artémis à Éphèse. Dans le premier passage, il décrit la peinture comme si elle représentait le Combat près des vaisseaux (*Iliade*, XIII) ; mais dans le second passage, il parle comme si l'on voyait dans ce tableau Patrocle prenant ses armes (*Iliade*, XVI). M. Robert (*Iliupersis des Polygnot*, p. 24) considère ces deux passages comme empruntés à Polémon.

3. Hérodote, IV, 88.

La légende nous parle d'Hélène brodant des scènes de la guerre de Troie, telles qu'elles s'étaient déroulées sous ses yeux[1]. Homère, dans sa description du bouclier d'Achille, nous rend un compte détaillé de l'œuvre du divin artisan Héphaistos.

Ces récits, légendaires ou réels, nous amènent à penser que deux traits distinctifs caractérisent l'art archaïque en Asie-Mineure : d'abord des compositions où est engagée une multitude de personnages, et, en second lieu, parfois, la représentation d'événements réels, historiques.

A mon avis, ces deux particularités se trouvent réunies d'une manière frappante dans le sarcophage de Clazomène récemment acquis par le Musée britannique.

Les illustrations qui accompagnent ce mémoire sont suffisamment significatives pour la multiplicité des figures. D'autre part, personne ne doutera, je pense, que la scène dans laquelle une horde de Cimmériens met en fuite ses adversaires grecs ne soit la représentation historique d'une de ces invasions de Cimmériens en Asie-Mineure dont Hérodote nous fait le récit[2].

Ce n'est pas une scène de bataille dans le sens ordinaire du mot, qui évoque l'idée d'une lutte où les deux partis se trouvent opposés l'un à l'autre dans des conditions d'égalité relative. C'est un *raid*, ἐξ ἐπιδρομῆς ἁρπαγή, suivant l'expression d'Hérodote : les Cimmériens à cheval apparaissent soudain, bien assis en arrière sur leurs montures, frappant de taille leurs ennemis avec d'énormes épées, et balayant devant eux le champ de bataille. On pensera peut-être que le

1. *Iliade*, III, 125.

2. I, 15 : invasion des Cimmériens sous le règne d'Ardys, successeur de Gygès, invasion dans laquelle Sardes est prise, sauf l'acropole. — I, 16 : Alyattes, second successeur d'Ardys, rejette les Cimmériens hors d'Asie-Mineure, et envahit Clazomène. — I, 6 : Hérodote raconte l'invasion des Cimmériens qui eut lieu avant le règne de Crésus, et en parle comme si elle n'avait pas eu pour résultat la destruction des villes ; il la qualifie d'ἐξ ἐπιδρομῆς ἁρπαγή. La prise de Sardes est attestée aussi par Strabon (XIII, 627), qui cite Callisthénès et le poète Callinos comme ses autorités, tandis qu'ailleurs (I, 20), il semble s'être convaincu qu'une invasion des Cimmériens en Asie-Mineure avait eu lieu dès le temps d'Homère ou même un peu auparavant. — Pour les spécimens du costume scythe voir les *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. 33.

costume de ces barbares et leur façon de monter à cheval ne les différencient pas suffisamment des Perses, tels qu'ils sont représentés sur la frise du temple de Niké à Athènes, pour que nous puissions, en toute certitude, les identifier avec les Cimmériens. Mais les différences, telles que l'énorme épée dont ils se servent comme arme de taille, le couvre-chef d'un caractère manifestement scythique, les chiens de guerre dont ils sont accompagnés, la violence de leur élan, tout cela montre que nous avons affaire à une tribu sauvage. Il n'y a pas de doute que les Clazoméniens n'aient eu à souffrir de l'effroi que leur inspiraient les Perses. Mais le style de notre sarcophage nous reporte à un temps antérieur aux Perses, qui, d'ailleurs, observaient dans la bataille une tactique régulière.

On me permettra ici de m'étendre un peu sur la question de l'invasion cimmérienne. Il y a quelques années, les sarcophages de Clazomène m'avaient suggéré une explication vraisemblable du texte de Pline, d'après lequel la peinture de Boularchos aurait été achetée pour son poids d'or par Candaule, roi de Lydie. Il me semblait qu'une peinture exécutée sur un panneau de terre cuite dans la manière des sarcophages, aurait atteint, à cette époque, un prix digne d'un roi de Lydie[1]. Depuis, M. Salomon Reinach[2] a été plus loin, et a cherché à établir un lien direct entre la peinture de Boularchos et certaines des scènes représentées sur les sarcophages. Observant qu'on voyait quelquefois sur les sarcophages des guerriers accompagnés par des chiens, il produisit des passages d'auteurs anciens qui prouvaient que les Magnésiens avaient en effet employé les chiens de guerre[3]. D'où l'on pouvait vraisemblablement inférer que les guerriers accompagnés de chiens qui figurent sur les sarcophages étaient des Magnésiens. Mais son argumentation aurait été plus concluante s'il

1. *Handbook of greek archæology*, p. 358. Je soutenais l'opinion que la coutume de peindre sur des panneaux de terre cuite venait d'Asie-Mineure et avait ensuite passé de là à Corinthe et en Étrurie.

2. *Revue des études grecques*, 1895, p. 161 et suiv.

3. Elien, *De Nat. Animal.*, VII, 38. et *Hist. var.*, XIV, 46; Pollux, V, 5, 47.

avait pu démontrer que les Magnésiens fussent le seul peuple d'Asie-Mineure qui se servît de chiens à la guerre. Pline[1] attribue la même coutume aux Colophoniens et les rapproche à cet égard des *Castabalenses* de Cappadoce. Nous savons que les peuples celtiques faisaient un grand usage des chiens à la guerre[2], et notre nouveau sarcophage tend à prouver que cet usage a été plus ou moins général en Asie-Mineure. Il faut encore ajouter le témoignage de Polyen[3], d'après lequel Alyattes aurait employé de gros chiens dans la bataille finale où il repoussa victorieusement les Cimmériens. Le fait, d'ailleurs, ne peut pas nous étonner, puisque nous voyons la grande déesse asiatique, Cybèle, combattre ses ennemis avec un attelage de lions, comme dans la frise de Siphnos (ou Cnide) à Delphes, exemple auquel j'ajouterai celui d'un guerrier assisté par un lion, qui fait partie des bas-reliefs de notre grand sarcophage en terre cuite de Caeré[4]. On nous dit que, dans le nom *Candaules*, la première syllabe équivaut à *canes*, chien, et dans un fragment d'Hipponax, nous trouvons Hermès Κυνάγχης, Μηονιστὶ Κανδαύλης, invoqué comme un allié[5].

Le but de M. Reinach était de prouver que la peinture de Boularchos représentait une bataille (*praelium*, comme dit Pline dans un des deux passages cités), et non un désastre (*exitium*, expression dont il se sert à un autre endroit). Mais on peut objecter que, quand un auteur ancien emploie, pour caractériser un même événement, deux termes différents en deux endroits différents, nous devons admettre que le terme le plus fort est le plus exact. L'*exitium* de Pline signifierait donc la ruine de Magnésie. J'accorde que l'interprétation de

1. VIII, 143. Il est vrai que ce passage de Pline correspond de tout point à celui d'Élien (*Hist. var.*, XIV, 46) cité par M. Reinach, et il est possible, incontestablement, qu'Élien soit des deux la meilleure source. Je dois ajouter que c'est M. Hill, du Département des monnaies au Musée britannique, qui m'a signalé ce passage de Pline.

2. Strabon, IV, 200.

3. *Strat.*, VII, 2, 1.

4. Gravé dans l'*Encyclopædia britannica*, 9e éd., VIII, pl. 8, *s. v. Etruria*; cf. Dennis, *Etruria*, 2e éd., I, p. 227.

5. Bergk, *Poet. lyr. gr.* (1843), p. 511.

M. Reinach est favorisée par l'opinion de Strabon [1]. S'appuyant sur l'autorité du géographe, il conclut que les Μαγνητῶν κακά (l'*exitium* de Pline), mentionnés par Archiloque, prouvent qu'Archiloque était un poète postérieur à Callinos d'Ephèse (et, par conséquent, postérieur aussi à Boularchos et à Candaule) : Callinos ne connaissait aucune interruption de la longue prospérité de Magnésie jusqu'au temps où il vivait, et quand il parle d'une ancienne invasion des Cimmériens, il fait allusion à celle au cours de laquelle Sardes fut prise, événement qui, d'après Hérodote (I, 15), eut lieu sous le règne d'Ardys, successeur de Gygès. La façon dont Strabon parle de cette ancienne invasion implique qu'il n'y avait pas eu en même temps d'attaque dirigée contre Magnésie, et, même en admettant qu'il y en eût eu une, la date de l'invasion, si Hérodote ne se trompe pas, serait postérieure à Boularchos.

Quelle que soit la vérité sur ce sujet, d'après le texte de Strabon il est clair que le désastre des Magnésiens était un fait controversé, sur lequel il s'était fait lui-même une opinion, fausse ou vraie. A mon avis, il ne suffit pas, pour établir que l'opinion de Strabon est la bonne, de citer, comme le fait M. Reinach, un passage d'Athénée [2], qui invoque également le témoignage de Callinos et d'Archiloque au sujet de la ruine de Magnésie.

D'ailleurs je n'aurais même pas voulu tenter une discussion sur ce point, si je n'avais pas pensé que l'invasion cimmérienne repré-

1. XIV, 647. Strabon commence par établir que « dans les temps anciens, Magnésie avait été cruellement ruinée (ἀρδην ἀναιρεθῆναι), par les Trères, branche de la race cimmérienne ; elle avait été prospère jusque-là ; ensuite les Éphésiens prirent possession de son territoire ». Puis se reportant sans doute à une autre source, c'est-à-dire le poète éphésien Callinos, qui lui était connu par Callisthénès, Strabon dit que, jusqu'au temps de Callinos, il n'y avait pas eu d'interruption dans la prospérité de Magnésie. Callimachos (*Hymn. ad Dian.*, 251-258) représente Éphèse comme ayant résisté avec succès à une invasion des Cimmériens sous les ordres du chef Lygdamis; mais il est impossible de déterminer si cet événement eut lieu pendant la même invasion au cours de laquelle Magnésie fut prise.

2. XII, 525e : Ἀπώλοντο δὲ καὶ Μάγνητες οἱ πρὸς τῷ Μαιάνδρῳ διὰ τὸ πλέον ἀνεθῆναι, ὥς φησι Καλλῖνος ἐν τοῖς Ἐλεγείοις καὶ Ἀρχίλοχος. Cet excès de luxe qui conduisit Magnésie à la ruine est mentionné aussi par Théognis, 603, (Bergk, *Poet. lyr. Gr.* (1843), p. 38.)

sentée sur notre sarcophage pût, après tout, avoir son origine artistique dans la peinture de Boularchos. Il est possible qu'il y ait eu de nombreuses incursions des Cimmériens contre les cités grecques d'Asie-Mineure, et ces incursions ont pu inspirer plus d'une peinture ; mais, à l'heure actuelle, nous ne connaissons que deux faits certains, les deux attaques contre Sardes, et un fait probable, l'attaque contre Magnésie.

Quand les Phocéens abandonnèrent leur ville assiégée par Harpagos, ils emmenèrent avec eux leurs femmes et leurs enfants, les images de leurs cultes et les ex-voto exposés dans les temples, excepté les bronzes, les marbres et les peintures (γραφή)[1] : d'où l'on peut raisonnablement inférer que le mot γραφή signifie des peintures transportables exécutées probablement sur des panneaux de terre cuite. Les Phocéens furent les premiers parmi les Grecs à faire de longs voyages en Étrurie[2] : il est possible qu'ils aient eu ainsi une influence sur les Étrusques de l'époque archaïque, et qu'ils leur aient donné le goût des panneaux de terre cuite peints, semblables à ceux que possèdent le Louvre et le Musée britannique. A l'époque où les sculpteurs Boupalos et Athénis s'établirent à Clazomène, nous pouvons admettre qu'ils y trouvèrent un centre d'art florissant. Et quand nous voyons sur les sarcophages de Clazomène des types divers de figures ailées que nous ne pouvons pas identifier, nous sommes tentés de penser à Archermos, père de Boupalos et d'Athénis, et à la tradition suivant laquelle il aurait été le premier à représenter Niké avec des ailes. Peut-être avait-il pris dans ces types divers l'idée de sa Niké ailée.

Laissons la filiation entre les sarcophages et la peinture de Boularchos : elle est à tout le moins incertaine. Nous pouvons maintenant chercher un autre point de comparaison dans l'œuvre d'un autre

1. Hérodote, I, 164.
2. Hérodote, I, 163.

artiste d'Asie-Mineure, Bathyclès de Magnésie, auteur de la riche série de bas-reliefs qui décorait le trône d'Apollon à Amyclées et dont Pausanias nous a conservé la description[1]. Malgré la différence technique du travail et la diversité du sujet traité, nous pouvons attribuer à ses sphinx, à sa panthère et à sa lionne un type artistique ayant une certaine ressemblance avec celui des sphinx et des autres animaux représentés sur notre nouveau sarcophage.

Mais ce qui est encore plus intéressant pour nous, c'est la scène des jeux funèbres célébrés par Acastos en l'honneur de son père Pélias ; car, sur notre nouveau sarcophage, la scène la plus significative est précisément ce que je crois être des jeux funèbres (ἆθλα ou ἀγῶνες).

Il est vrai que Pausanias ne nous donne aucun détail sur ces jeux. Mais il est plus explicite dans sa description d'une solennité semblable (ἀγὼν ὁ ἐπὶ Πελίᾳ) qui se trouvait représentée sur le « *larnax* de Kypsélos[2] ». Comme on admet généralement aujourd'hui que cette œuvre fameuse, avec sa multitude de figures, avait gardé de nombreux éléments d'art ionien, nous pouvons raisonnablement en tenir compte ici, d'autant que notre nouveau sarcophage mériterait également le nom de *larnax*. Nous pouvons dire en passant qu'on expliquerait d'une façon satisfaisante l'évasion de l'enfant Kypsélos en supposant qu'il avait été caché dans une urne.

Au point où nous sommes arrivés, il me semble utile d'indiquer brièvement la place des différentes scènes qui décorent notre sarcophage. Sur le couvercle sont quatre bandeaux peints, deux sur chaque pente : mais comme l'un des côtés est en grande partie détruit, nous donnons seulement les deux registres parallèles de l'autre côté : nous les désignons sur nos planches par les lettres A et B. La cuve du sarcophage est décorée de quatre bandeaux à l'intérieur : deux sur les longs côtés et deux sur les petits côtés. Mais comme les décorations des deux longs côtés sont à peu de chose près identiques, nous donnons seule-

1. III, 18, 9.
2. V, 17, 4.

ment l'un d'eux ; nous le désignons par la lettre C. Il en est de même pour les deux petits côtés : ils portent la même décoration. Nous donnons donc seulement l'un d'entre eux, que nous désignons

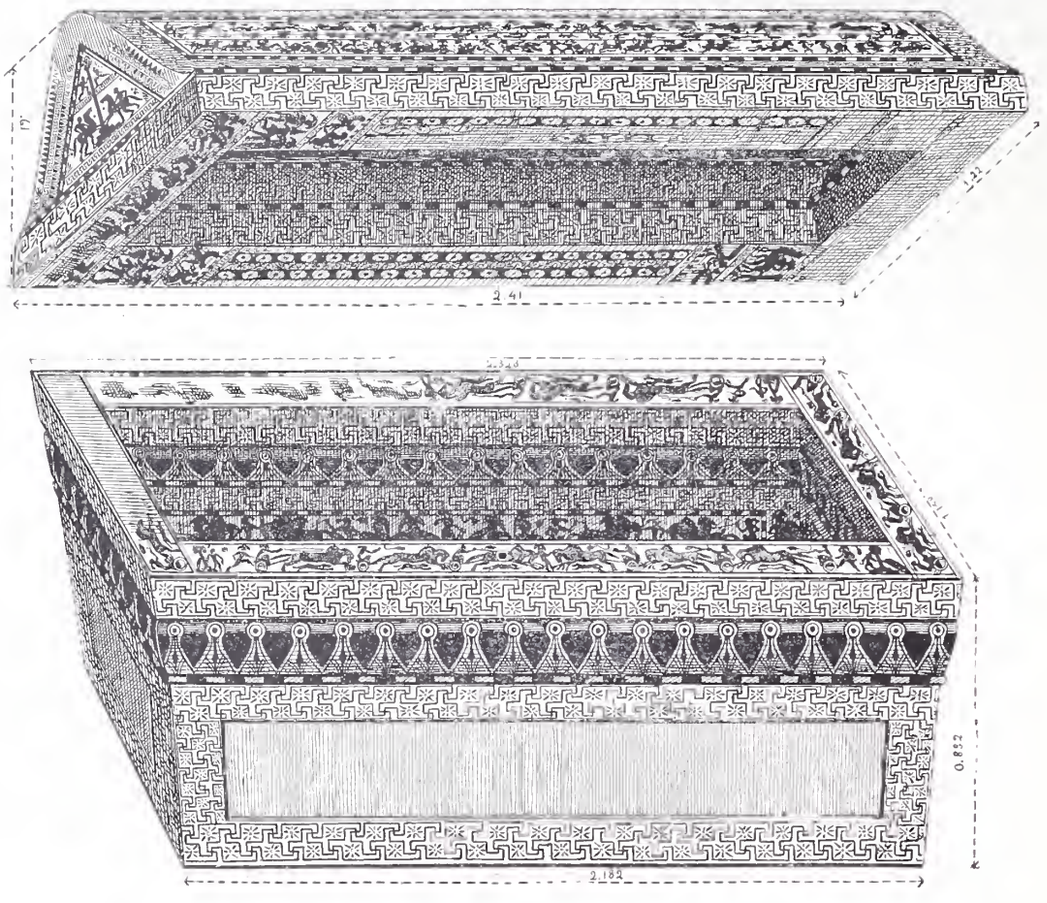

Fig. 1. — Vue d'ensemble du sarcophage.

par la lettre D. Le rebord supérieur de la cuve est décoré de courses de chars, également répétées plusieurs fois (E), et le rebord inférieur du couvercle présente des scènes de combat, des scènes tirées de la *Dolonie*, des sphinx et des Harpyies (F).

Après cette courte description provisoire, nous retournons aux jeux funèbres (C). Le groupe central se compose de deux guerriers qui luttent avec la lance, comme Ajax et Diomède aux jeux funèbres en l'honneur de Patrocle[1] ; mais, en outre, un jeune garçon jouant

1. *Iliade*, XXIII, 798.

de la flûte se trouve placé entre eux. Le coffre de Kypsélos nous montre un groupe correspondant ; il représente Admète et Mopsos luttant l'un contre l'autre, tandis qu'un joueur de flûte est debout entre eux : ἐν μέσῳ δὲ αὐτῶν ἀνὴρ ἑστηκὼς ἐπαυλεῖ. Toutes les scènes du bandeau C sont évidemment des scènes agonistiques, et non des combats réels, et cela est encore plus évident si l'on se rappelle ce que dit Pausanias de la présence d'une *joueuse* de flûte dans la scène de la course de chars, sur le coffre de Kypsélos : Pausanias a été trompé par le costume officiel que portent les joueurs de flûte dans ces sortes de cérémonies. Mon vieil ami Benndorf a supposé que, dans le cas dont il s'agit, le joueur de flûte devait être habillé comme une femme ou une jeune fille, et l'on a généralement accepté son hypothèse. Cependant, je me hasarde à la modifier quelque peu : il est possible que le joueur de flûte n'ait eu du costume féminin que la coiffure. Cela suffirait pour expliquer l'erreur de Pausanias, et cela établirait une relation plus étroite encore entre le coffre de Kypsélos et notre nouveau sarcophage. En tout cas, le groupe du sarcophage ruine l'hypothèse de M. Stuart Jones, qui pense que le joueur de flûte était représenté de face[1].

Sur le bandeau C, nous trouvons de chaque côté du groupe central deux chars attelés de deux chevaux (συνωρίδες) prêts pour la course. Entre chaque couple de chars est un jeune garçon qui danse et agite des crotales pour exciter les chevaux, tandis qu'à côté de chacun des chars se tient un guerrier debout, tendant un fouet au conducteur, apparemment pour donner le signal du départ[2]. Je ne me rappelle pas avoir vu ce motif ailleurs, mais je suis sûr que ce geste du fouet est une convention artistique destinée à indiquer que la course va commencer. Manifestement les groupes du registre C ne

1. *Journ. of hellenic studies*, XIV, p. 67.

2. Sophocle, *Electr.*, 711 : la course de chars part au son de la trompette, χαλκῆς ὑπαὶ σάλπιγγος ἧξαν. Le vers 705 nous apprend que le septième char avait pour cocher un Magnésien, Μάγνης ἀνήρ. Dans l'*Iliade* (XXIII, 362), le signal du départ se donne en levant le fouet et en secouant les rênes.

correspondent pas à la course de chars du coffre de Kypsélos : sur ce dernier monument, les chars sont représentés en pleine course, et l'on voit les prix exposés. Pour ce détail, nous trouverons tout à l'heure un meilleur point de comparaison sur notre sarcophage lui-même. En attendant, je pense que ce qui embarrassait Pausanias et les guides d'Olympie, pour expliquer le troisième registre du coffre de Kypsélos, était précisément une scène semblable à celle qui figure sur le registre C de notre sarcophage. Ce qu'ils voyaient, c'étaient deux groupes d'hommes armés s'approchant l'un de l'autre; mais, au lieu d'entamer le combat, ils semblaient se reconnaître et se saluer. Personne, que je sache, n'a essayé d'expliquer ce curieux passage de Pausanias. Je ne prétends pas d'ailleurs que notre registre C l'éclaire aussi complètement qu'on pourrait le souhaiter. Cependant, je ne puis m'empêcher de penser que, si Pausanias avait vu sur le coffre de Kypsélos une scène comme la nôtre, elle l'aurait précisément jeté dans l'embarras qu'il nous décrit. Il peut paraître étrange, sans doute, que la course de chars en pleine action, les prix et le reste fussent représentés sur le premier registre du coffre de Kypsélos, et que ce qui semble être une phase préalable des jeux ne vînt pas avant le troisième registre. Mais nous trouvons à peu près le même désordre sur notre nouveau sarcophage. Le registre C représente, comme nous l'avons dit, une phase préliminaire des jeux, tandis que, sur un autre registre (E, et son double), nous voyons les chars en pleine course, avec les prix exposés aux deux extrémités.

En ce qui concerne le bandeau E et son double, je ferai remarquer qu'au centre, à l'endroit où les deux séries de chars rivaux semblent sur le point de se rencontrer, un personnage se tient debout, levant la main comme pour avertir les auriges. Ce personnage est incontestablement un simple mortel. Dans l'une des scènes, il porte le casque ordinaire; dans l'autre, le bonnet serré qui laisse échapper des mèches de cheveux au sommet de la tête, coiffure semblable à celle des conducteurs de chars; et, de fait, il est identique au personnage qui se trouve placé d'une façon analogue sur le sarcophage

de Constantinople[1]. On se rappellera que, dans les jeux en l'honneur de Patrocle, Achille dresse une borne pour la course de chars, et place Phœnix à côté, en le chargeant de « surveiller la course et de lui en faire un rapport exact[2] ». Les deux personnages dont nous parlions tout à l'heure peuvent, je crois, être considérés comme jouant le rôle rempli par Phœnix. Sur l'un des sarcophages de Paris, nous voyons une femme ailée et drapée, placée dans la même position, faisant signe aux conducteurs de chars de la main et du regard. Nous ne pouvons admettre l'opinion de M. Joubin[3] qui la regarde comme une Niké. C'est plutôt la personnification d'une action ordinairement accomplie par des mortels.

Il faut encore noter, sur le dernier char de chaque groupe rival, un homme armé qui apparaît en train de monter sur le char; quel est le rôle de ce personnage? je ne sais.

On me permettra d'ajouter ici quelques observations sur les prix. Au sommet d'une colonne ionique est placé un *lebes*, sorte de vase qui était souvent donnée en prix; l'effet produit par ce vase sur cette colonne forme comme une combinaison des chapiteaux ionique et dorique, le *lebes* représentant l'échine du chapiteau dorique. Contre la colonne est déposé un bouclier.

Le détail le plus bizarre de la composition est, de l'autre côté de la colonne, la présence d'une figure nue, appuyée sur un bâton, les genoux fléchis, comme pour exprimer un sentiment de découragement. Une figure aussi peu significative ne peut pas être un spectateur, encore moins un juge des jeux. J'avais pensé à la captive qui faisait partie des prix donnés pour la course de chars aux jeux funèbres en l'honneur de Patrocle[4], et je supposais qu'en d'autres circonstances, un captif avait pu également être donné en prix. Mais

1. *Rev. des études grecques*, 1895, planche faisant face à la p. 161.
2. *Iliade*, XXIII, 358. Cf. Sophocle, *Electr.*, 709 : στάντες δ' ὅθ' αὐτοὺς οἱ τεταγμένοι βραβῆς.
3. *Bull. de corr. hell.*, 1895, pl. I, p. 69 et suiv.
4. *Iliade*, XXIII, 259, 262.

me souvenant qu'à la mort d'Achille les Grecs élevèrent un tumulus en son honneur, et célébrèrent un *agôn* dans lequel Ulysse et Ajax[1] se disputèrent ses armes, j'admets maintenant comme une hypothèse plus vraisemblable que la colonne est là pour indiquer le tombeau qui a servi de point de départ à la course, tandis que le bouclier serait celui du mort, prêt à être décerné au vainqueur.

Comme l'association des *eidola* avec les tombeaux est un fait accepté de tous, j'incline à penser que le personnage nu, sans signification précise, qui s'appuie sur son bâton dans une attitude découragée, en jetant autour de lui un regard inquiet, pourrait être l'*eidolon* du mort en l'honneur duquel les jeux sont célébrés, tandis que la colonne indiquerait sa tombe. L'attitude de cette figure appuyée sur un bâton implique une dignité incompatible avec la condition d'un captif ou d'un esclave. Sa nudité peut paraître en contradiction avec ce que nous savons de certain sur les *eidola*[2]. Mais si M. Loeschcke[3] a raison de considérer comme un *eidolon* le personnage nu qui figure sur un fragment de sarcophage de la même famille que le nôtre, la difficulté serait écartée. En tout cas, nous ne pouvons pas oublier qu'Eschyle, dans les *Perses* (681), fait sortir de sa tombe l'*eidolon* de Darius, évoqué par les offrandes et les hymnes d'Atossa et de ses compagnes.

Parmi les scènes qui décoraient le coffre de Kypsélos, on nous parle du combat d'Ajax et d'Hector après le défi, πρόκλησις; et l'on nous montre, entre les combattants, Éris debout, « figure horrible d'aspect, semblable à l'Éris que peignit Calliphon d'Éphèse dans son tableau du Combat près des vaisseaux, exposé dans le temple d'Arté-

1. *Æthiopis* (Kinkel, *Epic. gr. fragm.*, I, p. 34). Dans l'*Iliade* (XXIII, 798), Achille présente la lance, le bouclier et le casque de Sarpédon comme un prix qui sera décerné au guerrier le plus habile à la lance.

2. L'*eidolon* de Patrocle apparaît à Gerhard (*Auserles. Vasenb.*, III, pl. 198-199) comme une minuscule figure armée, voletant au-dessus de sa tombe. L'*eidolon* de Polydoros, qui récite le prologue de l'*Hécube* d'Euripide, n'est peut-être pas un exemple concluant pour la question qui nous occupe, puisque Polydoros n'avait pas encore son tombeau.

3. *Aus der Unterwelt* (*Dorpat-Programm*), p. 5. Cf. *Bull. de corr. hell.*, 1895, pl. I, p. 71.

mis à Éphèse ». Mais, comme il n'est pas question d'Éris dans le chant XIII de l'*Iliade* où est raconté le combat près des vaisseaux, ni dans le chant VII (défi d'Ajax et d'Hector), Calliphon doit avoir tiré ce personnage d'une autre source que l'*Iliade* ; en tout cas il n'est pas nécessaire de penser qu'il eût placé son Éris juste entre les deux combattants, malgré ce que tendrait à prouver la comparaison établie par Pausanias, et aussi un assez grand nombre de scènes peintes sur des vases archaïques. Sur l'un des sarcophages de Clazomène, on voit une figure féminine, debout entre les chars : on l'a identifiée soit avec Éris, soit avec Niké[1]. Cela peut être suffisant pour rattacher les sarcophages de Clazomène au coffre de Kypsélos. Mais je ne peux me résoudre à accepter l'hypothèse de M. Stuart Jones[2], d'après laquelle l'Éris du coffre de Kypsélos aurait eu un visage de Gorgone. Car, si Adikia, sur le second registre du coffre de Kypsélos, est décrite par Pausanias comme αἰσχρά d'aspect, ce qui ne l'empêchait pas d'être représentée de profil, je ne vois pas pourquoi le suprême degré de la laideur (αἰσχίστη τὸ εἶδος) attribué à Éris imposerait un type empiétant sur celui de la Gorgone et exigerait qu'elle fût représentée de face.

L'apparition d'Éris entre les combattants m'amène à mentionner les fragments d'un vase de Munich sur lesquels on avait cru reconnaître ce même sujet, jusqu'au jour où M. Studniczka[3] entreprit de

1. Mais le vase publié par Gerhard (*Auserles. Vasenb.*, III, 199) nous montre une de ces figures féminines ailées s'approchant du char d'Achille, auquel est attaché le corps d'Hector, à côté du tumulus de Patrocle. Elle est désignée par l'inscription ΚΟΝΙΣΟΣ (Konisalos), et on suppose qu'elle personnifie la poussière dont le cadavre d'Hector va être souillé (*Iliade*, XXII, 401 et XXIV, 17). M. Joubin (*Bull. de corr. hell.*, 1895, p. 69 e suiv.) préfère le nom de Niké à celui d'Éris pour la figure du sarcophage de Paris.

2. *Journ. of hell. studies*, XIV, p. 75.

3. *Jahrbuch*, 1890, p. 145. Dans cet intéressant article, M. Studniczka suggère que le poète Hipponax de Clazomène, à qui l'on attribue l'invention des parodies d'Homère, pourrait avoir développé la Dolonie de l'*Iliade* dans l'esprit que nous trouvons sur les sarcophages de Clazomène. Il cite un fragment d'Hipponax auquel nous nous sommes déjà reportés, fragment où l'on invoque l'aide d'Hermès « étrangleur de chiens », et il voudrait le placer dans la bouche de Dolon. Je supposerais plutôt qu'Hermès est invoqué contre des ennemis employant des chiens de guerre, ennemis avec lesquels le Thrace Dolon s'était probablement allié.

démontrer que la soi-disant Éris était en réalité Dolon, l'espion troyen, tué par Ulysse et Diomède. Mais l'absence du carquois (gorytos) qui caractérise Dolon est un argument contre cette interprétation. La peau d'animal que le personnage du vase porte nouée sur la poitrine n'est pas la peau de loup de Dolon. Dolon était un coureur aux pieds légers (ποδώκης), mais il n'est pas nécessaire de croire qu'il eût des ailes aux talons. Cette démonstration est encore à faire. La tête du personnage manque : nous ne pouvons donc pas affirmer qu'elle n'ait pas été coiffée du fameux bonnet de peau de belette. Quoi qu'il en soit, j'ai des doutes sur l'interprétation de M. Studniczka, et j'aimerais mieux, avec d'autres commentateurs, reconnaître dans cette figure Éris ou quelque autre personnification homérique du même genre.

Nous arrivons maintenant à la *Doloneia* représentée sur le bandeau A du couvercle de notre sarcophage et dans deux groupes isolés sur la face inférieure du couvercle. Ce sujet nous est déjà familier grâce au sarcophage de Berlin[1]. Mais le bandeau A nous donne une nouvelle variante du motif. De chaque côté du groupe central où figure Dolon, nous avons plusieurs chars à deux chevaux courant vers le centre, tandis que, sur le sarcophage de Berlin, au contraire, nous trouvons une figure ailée de la famille des personnifications homériques, qui monte dans son char et va s'éloigner du centre. Quelle que soit, en dernier ressort, l'explication du sarcophage de Berlin, il est permis de croire, il me semble, à en juger par notre sarcophage, que la *Doloneia*, qui, dans l'*Iliade*, est seulement un épisode d'un intérêt saisissant, comprenait originairement, dans quelque poème pré-homérique, des jeux funèbres sur la mort de Dolon. L'importance que prend cet épisode dans l'*Iliade* suffirait à suggérer cette hypothèse.

Quant aux figures ailées qui volent au-dessus de chacun des chars, ce sont des types qui méritent une étude spéciale.

Si nous commençons par la première figure de cette espèce, à

1. *Ant. Denkmäler*, I, pl. 44.

gauche du bandeau A, nous sommes tout de suite frappés de sa ressemblance, au point de vue de la conception artistique, avec les figures ailées, nues, qu'on rencontre sur les plus anciens vases à figures rouges, comme, par exemple, sur la kylix du Musée britannique E 13, et qui, sous le nom d'Éros, continuent jusqu'à la fin à être représentées sur les vases grecs, avec des modifications caractéristiques amenées par le temps. On ne s'étonnera pas de la persistance de ce type : car c'est une très belle conception. Je ne pense pas me tromper en regardant la figure de notre sarcophage comme le prototype des autres. Mais il faut tenir compte aussi des autres figures qui décorent le bandeau du sarcophage et qui volent au-dessus des chars. On verra que l'une d'elles tient une branche, apparemment d'olivier, attribut qui suggère le nom de Niké. Mais ces figures nues ne peuvent pas être des Nikés. Elles représenteraient plutôt *Agôn*, le génie du concours et de la lutte. D'autre part, si nous cherchons un point de comparaison dans l'art archaïque, nous le trouverons surtout peut-être dans les figures volantes qu'on rencontre sur les vases de la soi-disan fabrique de Cyrène, particulièrement sur deux coupes où l'on voit un cavalier monté sur un grand cheval, accompagné par une de ces figures volantes [1]. Sur l'un des vases, la figure ailée tend au cavalier une couronne, et l'on en a conclu que c'était une Niké, d'autant plus facilement que sa courte tunique semble être un costume de femme. Mais, sur notre coupe bien connue de Naucratis [2], des figures identiques à celles-ci pour le reste sont tantôt barbues, tantôt imberbes. De sorte que nous pouvons raisonnablement considérer les deux figures ailées qui accompagnent les deux cavaliers comme des figures masculines.

On a supposé qu'elles étaient les *eidola* de personnages défunts [3].

1. *Archäol. Zeitung*, 1881, pl. 13, fig. 2-3.

2. *Naucratis*, Part I, pl. 8.

3. Loeschcke, *Jahrbuch*, 1887, p. 277, note 5. A propos des deux cavaliers représentés sur les vases, il est impossible de ne pas se rappeler les figures de femmes nues, montées sur de très grands chevaux, qu'on voit sur nos fragments de vases de Defennch, vases dont la

Mais, que cette interprétation soit fausse ou vraie, elle ne s'appliquerait pas à la course de chars sur le bandeau A de notre sarcophage. Ces figures ne peuvent être toutes des « spirits from the vasty deep » sous prétexte qu'il s'agit de jeux funèbres. A mon avis, ce sont des personnifications du concours (*Agôn*), et, comme telles, elles prennent rang parmi les autres personnifications qui remplissent l'atmosphère de la Grèce archaïque, comme le *Konisalos* déjà mentionné, qui personnifiait le traitement infligé au cadavre d'Hector quand Achille le traîne dans la poussière.

Je voudrais maintenant examiner certaines questions relatives à l'armure et au costume, que soulève notre nouveau sarcophage. Dans les monuments de ce genre connus auparavant, on a noté spécialement deux types de casques. L'un est remarquable par une sorte de crochet saillant au-dessus du front, comme dans l'un de nos fragments de vases de Defenneh. Il n'y a pas d'exemple de ce type sur notre nouveau sarcophage. L'autre type est caractérisé par la calotte du casque, faite de la peau d'une tête de taureau, avec les cornes et les oreilles, tandis que la partie inférieure est peinte en pourpre pour indiquer le bronze. Ce type est fréquent sur notre sarcophage. Il me fait penser à un fragment de Chœrilos : le poète samien décrit les *Solymi*, parmi les troupes qui composent l'armée de Xerxès, et dit qu'ils portaient, en guise de coiffure, la peau fumée d'une tête de cheval[1]. Apparemment les Grecs de l'époque archaïque n'avaient pas encore rencontré d'ennemis frappant de haut en bas avec une grande épée, comme le font les Cimmériens sur notre sarcophage, et, par suite, ils étaient libres de

parenté ionienne est si accusée, comme je l'avais indiqué dans *Tanis*, II, p. 90 (un de ces fragments est reproduit sur la pl. 29, et a été ensuite publié en couleurs dans les *Ant. Denkmäler*, II, pl. 21, fig. 2). Mon impression est que ces femmes nues doivent représenter quelque coutume funéraire d'Asie-Mineure. Cf. Lucien, *Charon*, 13 (il parle de la reine des Scythes Tomyris) : ὁρᾷς τὴν Σκυθίδα τὴν ἐπὶ τοῦ ἵππου τούτου τοῦ λευκοῦ ἐξελαύνουσαν;

1. Kinkel, *Epic. gr. fragm.*, I, p. 268 : αὐτὰρ ὕπερθεν ἵππων δορτὰ πρόσωπ' ἐφόρευν ἐσκληκότα καπνῷ. M. Joubin (*Bull. de corr. hell.*, 1895, p. 85) compare à ce casque celui d'Ulysse (*Iliade*, X, 263) orné des dents blanches d'un sanglier.

traiter la calotte du casque comme un ornement, sans lui demander une protection. Le cimier est le même dans les deux types.

Il est plus difficile d'expliquer le petit bouclier, ou l'objet, quel qu'il soit, qu'on voit sur le bandeau C, porté sur la hanche, non seulement par les musiciens et les conducteurs de chars, mais aussi par les guerriers déjà munis de grands boucliers. Il semble être attaché par une ceinture ou *zostèr*, et pouvait ainsi, j'imagine, être tourné sur le devant du corps ou par derrière, suivant le côté d'où venait le danger. Ce mouvement correspondrait au terme οἰηκίζειν (littéralement, barrer, manier un gouvernail) qu'Hérodote [1] emploie quand il parle des boucliers primitifs des Cariens, avant qu'ils n'eussent inventé les ὄχανα ou poignées qui servaient à maintenir le bouclier sur le bras gauche. Il est vrai qu'il dit en termes exprès que ces boucliers primitifs étaient suspendus au cou, et je ne nie pas que sa description ne puisse très bien s'appliquer aux grands boucliers carrés qu'on voit sur les « pierres des îles » de l'âge mycénien [2]. Mais on peut aussi l'appliquer à la pièce d'armure, jusqu'ici inconnue, dont nous venons de parler. Dans un autre passage [3], Hérodote, parlant des rois scythes, dit qu'ils portaient une *phiale* d'or attachée au *zoster*, au lieu de la suspendre ἐπὶ ἀκρῆς τῆς συμβολῆς. Le disque de métal qui est figuré sur notre sarcophage n'est pas sans ressembler quelque peu à une *phiale*. Mais une comparaison plus significative nous est fournie par le guerrier de notre très archaïque *soros* lycien [4] : ce personnage porte un grand bouclier rond sur son bras gauche et tient, en même temps, dans sa main droite un disque plus petit ou *targe*. J'ai conscience des difficultés qui nous arrêtent à propos du *zoster* et de la *mitrè* d'Homère ; sans cela, je serais tenté de suggérer que la nouvelle pièce d'armure figurée sur notre sarcophage pourrait nous aider à résoudre le pro-

1. I, 171.
2. Reichel, *Homer. Waffen*, p. 33.
3. IV, 10.
4. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, V, p. 394. Cependant le disque tenu dans la main droite y a été représenté avec des dimensions beaucoup plus grandes que dans la sculpture originale.

blème[1]. Quoi qu'il en soit, le reste de l'armement, sur notre sarcophage, est manifestement postérieur à l'époque où les Cariens inventèrent les trois fameux perfectionnements qu'on leur attribue: le cimier, les poignées du bouclier, et les emblèmes.

La lance est, en certains cas, munie d'un σαυρωτήρ ou crosse, comme sur l'un de nos fragments de vases de Defenneh[2]. La cuirasse est en usage, comme aussi le *laiseion*[3] ou pendant du bouclier, et les jambières. Les chars sont du type ionien ordinaire, avec les roues homériques, κύκλα ὀκτάκνημα [4].

Les énormes épées des Cimmériens et la manière dont ils s'en servent, en taillant de haut en bas, ne trouvent pas, que je sache, d'équivalents dans l'armement des Grecs. Les exemples analogues que j'ai remarqués sur les vases appartiennent soit à des géants, soit à des sujets orientaux. D'autre part, nous savons que, chez les peuples de race scythique, l'épée était considérée comme un dieu. Cette croyance nous est confirmée par Hérodote[5] qui dit qu'une ancienne épée de fer, placée sur une montagne, faisait l'office d'une image d'Arès, et qu'on lui offrait des sacrifices. Dion Chrysostome décrit l'ami qui, dans son voyage sur le Borysthène, vint à cheval au-devant de lui : il avait, dit-il, un grand sabre (μάχαιραν μεγάλην τῶν ἱππικῶν) et portait les *anaxyrides*, avec le reste du costume scythe [6].

Les Cimmériens étaient coiffés de *galeris incurvis* [7], qui correspondent au couvre-chef figuré sur notre sarcophage et aux autres représentations de Scythes sur lesquelles il est inutile de nous étendre. Il est vrai que le couvre-chef n'est pas sans présenter quelque ressemblance

1. Si M. Helbig (*Homer. Epos*, 2e éd., p. 290) ne s'est pas trompé dans ce qu'il nous donne pour une *mitrè*, la différence ne serait pas bien grande avec notre disque.

2. *Ant. Denkmäler*, I, pl. 46 ; *Jahrbuch*, 1895, p. 40.

3. Reichel, *Homer. Waffen*, p. 65.

4. Studniczka, *Jahrbuch*, 1890, p. 147.

5. IV, 62. Cf. Ammien Marcellin, XXXI, 2, 23, qui dit qu'ils n'avaient ni temples ni maisons : « Sed gladius barbarico ritu humi figitur nudus, eumque ut Martem... colunt. »

6. *Orat.* XXXVI.

7. Ammien Marcellin, XXXI, 2, 3.

avec certaines formes de casques portées par les Perses. Néanmoins, il est absolument scythe, comme l'est aussi l'énorme carquois (*gorytos*).

Au sujet du costume, j'ai encore à mentionner plus particulièrement le couvre-chef des conducteurs de chars et des musiciens sur le bandeau C. Ces personnages portent un casque ou un bonnet très serré, peint de couleur pourpre, ce qui peut faire croire qu'il était en bronze, le pourpre étant la couleur ordinairement employée sur les sarcophages pour indiquer le bronze. D'une ouverture au sommet de la tête, des mèches de cheveux s'échappent, coupées régulièrement de façon à ce que les extrémités soient toutes égales, comme les crins d'une brosse. On observe cependant que les conducteurs des chars sur le bandeau E ne portent pas ce casque. Leurs cheveux tombent sur le dos, mais ils sont également coupés en brosse aux extrémités. Sur la frise des chars appartenant au mausolée d'Halicarnasse, nous voyons un jeune conducteur de char qui a non seulement le costume, mais la longue chevelure d'une jeune fille. Nous ignorons jusqu'ici l'origine de cette curieuse coutume d'habiller de vêtements féminins les jeunes garçons et même les hommes, quand ils prenaient part à certains concours publics. Peut-être cette coutume est-elle d'origine ionienne. En tout cas les archéologues ont remarqué cet arrangement particulier des cheveux dont nous venons de parler, non seulement sur les sarcophages de Clazomène, mais aussi sur d'autres monuments où l'influence ionienne est incontestable, par exemple sur un fragment de vase de Naucratis et une hydrie de Civita Castellana, tous deux conservés au Musée britannique[1]. Il ne me semble pas que l'expression ὄπιθεν κομόωντες, qu'Homère[2] emploie en parlant des *Abantes*, puisse s'appliquer ici. Il serait peut-être préférable de se reporter à un passage bien connu d'Athénée[3] qui décrit les Samiens

1. B. 59, *Catalogue*, II, pl. 2, et B. 103, 14 (3). Cf. les fragments de sarcophages publiés par Dennis (*Journ. of hell. studies*, IV, p. 5).

2. *Iliade*, II, 542.

3. XII, 526. Cf. sur le même sujet Kinkel, *Epic. gr. fragm.*, I, p. 206. Polyen (*Strat.* I, 23) dit que les Samiens allaient en armes au temple d'Héra.

célébrant une fête en l'honneur d'Héra : κατεκτενισμένοι τὰς κόμας ἐπὶ τὸ μετάφρενον καὶ τοὺς ὤμους. Mais la comparaison la plus concluante nous est fournie par un groupe de jeunes Égyptiennes[1] occupées à des exercices de gymnastique ; leurs cheveux sont noués au sommet de la tête, et s'échappent de ce nœud en une masse coupée droit. La seule différence est que, sur le monument égyptien, le sommet de la tête n'est pas coiffé d'un bonnet comme sur notre sarcophage. Une bandelette d'or, trouvée à Corinthe, et dont le style appartient à ce qu'on appelle la période du Dipylon, nous montre des groupes de personnages nus qui ont cette même queue de cheveux tombant du sommet du crâne [2].

Après ces remarques générales, je vais essayer de décrire avec plus de détail la disposition du sujet.

Nous trouvons sur le couvercle les scènes suivantes (Pl. IV-V) :

Bandeau A : la *Doloneia*.

Bandeau B : l'invasion cimmérienne.

Sur le côté opposé du couvercle se trouvent deux bandeaux similaires, qui paraissent être des scènes de combat, mais si endommagées qu'on ne peut se rendre compte de l'ensemble de la composition ; nous ne les avons pas fait reproduire pour cette raison. Sur le registre supérieur, nous distinguons, au centre, un combat pour le corps d'un guerrier tombé. De chaque côté se tient un guerrier, debout, spectateur du combat. Puis, sur la droite, un homme armé lève la main pour arrêter la marche des chars vers le centre. A côté du premier char un homme tend un fouet au conducteur, tandis que le héros monte

1. Rosellini, II, pl. 101, fig. 23. Cf. Krause, *Plotina*, pl. 3, fig. 33 *a b c*. Il n'est pas possible d'admettre que, sur notre sarcophage, les cheveux fussent teints comme ils l'étaient dans la tribu africaine mentionnée par Hérodote (IV, 175) : οἱ λόφους κείρονται, τὸ μὲν μέσον τῶν τριχῶν ἀνιέντες αὔξεσθαι, τὸ δὲ ἔνθεν καὶ ἔνθεν κείροντες ἐν χροΐ. Rien de semblable non plus à l'espèce de queue que M. Flinders Petrie appelle la mèche libyenne (*Journ. of hell. stud.*, XI, p. 275).

2. *Archäol. Zeitung*, 1884, pl. 8, fig. 1. Ce rapprochement m'a été signalé par le professeur Reisch.

dans le char, emmenant une captive qu'il tient par le poignet. On remarquera que cette captive porte la queue de cheveux tombant du sommet de la tête, comme les conducteurs de chars et les musiciens dans d'autres parties du sarcophage. Suit un homme avec un cheval et un char. Quant au registre inférieur, il est impossible d'en rien dire sinon que c'est une scène de bataille.

La cuve du sarcophage ne présente à l'extérieur aucune décoration figurée. Mais à l'intérieur se trouve un long bandeau décoré de personnages, faisant le tour du sarcophage, et divisé en quatre parties par les grands et les petits côtés. Ces quatre parties, cependant, se réduisent pratiquement à deux, que nous avons désignées déjà :

Bandeau C : jeux funèbres se composant d'un combat avec la lance et d'une course de chars à deux chevaux (Pl. IV-V).

Bandeau D : un homme armé courant entre deux cavaliers démontés qui courent à côté de leurs chevaux (Pl. VII). Il est possible que cette scène fasse également partie des jeux funèbres.

Les deux parties du bandeau intérieur qui correspondent à C et à D se ressemblent si étroitement qu'à première vue j'inclinais à croire qu'elles avaient été exécutées par quelque procédé mécanique analogue au *patron* dont Théodoric[1], nous dit-on, se servait pour signer son nom. Mais un examen plus attentif montre trop de petites variantes de détail pour qu'on puisse admettre cette explication au pied de la lettre. Ce que le peintre paraît avoir eu sous les yeux, c'est une esquisse exacte de certains groupes et de certaines figures qu'il s'est mis à répéter et à renverser quand l'occasion s'en présentait. Au milieu du bandeau C, le guerrier placé à droite semble porter son bouclier sur le bras droit, ce qui paraît être une erreur due précisément à ce que le peintre aurait retourné le guerrier correspondant placé à gauche : et ce détail tendrait à prouver que le peintre a reproduit l'une des figures d'après l'autre, en la renversant. Le fait de placer un bouclier

1. Ammianus Marcellinus, *Excerpta* 79 : laminam auream jussit interrasilem fieri quattuor litteras regis habentem, ut, si subscribere voluisset, posita lamina super chartam per eam penna duceret ut subscriptio ejus tantum videretur.

sur le bras droit est si extraordinaire qu'il suffirait à justifier mon hypothèse d'un procédé mécanique employé pour renverser les figures. Ajoutez à cela l'aspect général de répétition qu'on remarque entre C et le bandeau correspondant, D et le bandeau correspondant. Il sera difficile d'éviter la conclusion que l'artiste a eu sous les yeux seulement un nombre limité de figures ou de groupes qu'il a répétés ou renversés d'une façon plus ou moins libre. Je n'essaierai pas une comparaison avec les deux longs côtés de la frise du Parthénon. Je ferai seulement remarquer que, là aussi, il entre manifestement dans l'exécution des sculptures un élément de libre répétition.

Sur le plat-bord supérieur de la cuve se trouve une série de courses de chars dont l'une occupe toute la longueur de l'un des longs côtés ; nous l'avons désignée :

Bandeau E, course de chars dans une cérémonie funéraire (Pl. VI).

Les trois autres côtés du plat-bord sont si endommagés qu'il n'y aurait aucun intérêt à les reproduire.

Sur la tranche inférieure du couvercle est une composition (F) que nous donnons sur la planche VI. La partie principale est une scène de bataille. Au-dessus viennent deux groupes qui représentent Ulysse et Ajax tuant Dolon, l'un des groupes étant une simple répétition de l'autre exécutée sans qu'on ait même pris la peine de retourner l'attitude de Dolon, ainsi qu'il semblait naturel de le faire. Immédiatement au-dessus sont deux groupes de deux sphinx affrontés, l'un étant la répétition de l'autre. Ces sphinx ont tous une longue mèche de cheveux qui s'échappe du sommet de la tête, comme les sphinx des poteries de Naucratis. Plus haut encore on voit un groupe de deux Harpyies et un homme à côté d'un cheval. On remarquera que ces Harpyies ressemblent à celles du « Monument des Harpyies » : elles ont des bras humains et des corps en forme d'œuf. Celles du sarcophage sont évidemment les plus anciennes par le style.

A chaque extrémité, le couvercle prend la forme d'un fronton dont le tympan est occupé par un groupe de figures peintes. A l'une des extrémités (voyez la fig. 1), de chaque côté d'une colonne placée au

milieu se trouve un homme qui court à côté d'un cheval en se dirigeant vers la colonne, tandis que dans la partie supérieure du champ, séparées par un large méandre, sont deux figures courant aussi vers la colonne. L'autre fronton paraît avoir eu aussi une colonne centrale flanquée de deux centaures : mais la peinture est presque détruite.

La figure 1 donne la forme et les dimensions du sarcophage. Mais comme, parmi les sarcophages de Clazomène, celui-ci est le premier qui possède son couvercle, je citerai comme une espèce de prototype les deux urnes de terre cuite qui furent trouvées en Crète il y a quelques années [1]. Ces urnes ont aussi des couvercles avec des toits en pente, ornés d'un décor peint, de style mycénien. A une tout autre époque, nous avons le « sarcophage d'Alexandre » de Sidon, et, dans un autre genre, les tombes lyciennes avec leurs compositions sculptées sur les pentes du toit et les frontons. Mais ce qu'on ne trouve pas ailleurs, c'est que le rebord supérieur de notre sarcophage et le rebord inférieur du couvercle ont été soigneusement décorés de peintures qui devaient être entièrement invisibles, quand le couvercle était mis en place. La seule explication qui se présente à moi est que, pendant un certain temps, au cours de la cérémonie funèbre, le couvercle et la cuve du sarcophage restaient exposés séparément d'une façon plus ou moins publique.

Au point de vue technique, l'exécution de ces deux masses énormes de terre cuite peinte implique une très grande habileté. Le sarcophage était brisé en mille pièces au moment de la découverte; en examinant les cassures, on voit comment il avait été construit: d'abord une pâte très épaisse de terre grossière mêlée de brique pilée, combinaison semblable à celle qu'on appelle maintenant « terre à potier ». La cuve et le couvercle durent être alors soumis à une première et légère cuisson (biscuit). L'opération suivante consista sans doute à couvrir le tout d'une mince couche d'argile fine, dans laquelle on imprima les diffé-

1. *Mon. ant. dei Lincei*, I, pl. I, p. 201.

rentes moulures, au moyen probablement de modèles en bois. Ensuite la surface entière du couvercle et de la cuve reçurent une couche très mince de blanc, qu'on laissa sécher, et sur lequel les personnages et les ornements furent exécutés avec une couleur qui, à la cuisson, se changea en vernis noir. Sur cette couleur noire le peintre ajouta les nombreux détails coloriés en blanc et en pourpre. Après avoir interrogé des hommes qui ont la plus grande expérience pratique de ces questions, je suppose que pour la cuisson, on avait construit un four autour du sarcophage, et que, la cuisson s'était faite à feu doux pendant une période de quatre à six semaines. En ce qui concerne l'aspect actuel des couleurs, il est remarquable qu'à l'intérieur de la cuve, les dessins C et D et leurs contre-parties sont tout à fait rouges, tandis qu'à l'extérieur la couleur est noire par endroits, et ailleurs se rapproche du rouge. Sur le couvercle il y a très peu de traces de cette modification des couleurs. Le décor est d'une façon presque continue noir sur blanc : il est possible que telle fût l'intention originale de l'artiste, malgré l'effet charmant produit par la coloration de l'intérieur avec ses figures rouges sur fond blanc.

En 1895, M. Salomon Reinach, étudiant les dix-huit sarcophages de Clazomène, connus de lui à cette date, arrivait à la conclusion qu'ils appartenaient tous à une époque antérieure à 540 avant Jésus-Christ. Autant que je puis en juger, notre sarcophage n'apporte aucun élément nouveau qui permette de déterminer sa date d'une façon plus précise, à moins qu'on ne s'appuie sur l'invasion cimmérienne pour la reporter en arrière jusque vers l'an 600.

Avant de terminer, je voudrais dire un mot d'une question qui a été très controversée dans ces dernières années : c'est la question de l'influence qu'a pu avoir sur les Étrusques l'art ionien archaïque. La tradition et les documents historiques s'accordent à nous montrer des relations existant de bonne heure entre l'Ionie et l'Étrurie. Sur ce point il n'y a pas de doute. La question est plutôt de savoir comment cette influence s'est exercée. Par exemple, il est manifeste que les

panneaux de terre cuite peints provenant de Caeré [1], que j'ai publiés en 1889, et d'autres du même genre, conservés au Louvre, sont l'œuvre d'artistes étrusques, et il en est de même pour les grands sarcophages de terre cuite trouvés en Étrurie. Dans les deux cas, les types des figures sont purement étrusques. Nous pouvons admettre, comme on le fait ordinairement, que les Étrusques avaient reçu la technique de la peinture sur terre cuite et du modelage en relief d'Asie-Mineure, soit directement, soit par l'intermédiaire de la Grèce. Nous pouvons admettre aussi qu'ils avaient emprunté à cette même source une grande partie des types artistiques que nous trouvons reproduits sur leurs reliefs en terre cuite ou en bronze, comme, par exemple, les nombreux groupes de chars. Quant aux hydries de Caeré [2], leur relation directe avec l'art ionien est de toute évidence, comme le montrent les taureaux ailés et autres figures semblables dont l'origine est en Asie-Mineure.

Après cela on attend sans doute que nous approuvions M. Pottier, quand, parlant des bas-reliefs étrusques en terre cuite, il conclut qu'il n'y a aucun procédé technique, aucun motif d'ornementation, aucun sujet qui appartienne en propre aux Étrusques [3]. J'accorde volontiers qu'ils n'ont pas inventé de nouveaux principes d'art. Mais ce sont deux choses bien différentes que de créer de nouveaux principes d'art et de développer une école nouvelle en appliquant des principes reçus d'ailleurs comme ceux que les Étrusques paraissent avoir reçus de l'Ionie ou de la Grèce propre. A mon avis, toute la question est là. Par exemple, nous avons au Musée britannique une coupe à figures rouges, dont le sujet paraît représenter les trois Grâces (*Catalogue of Vases,* IV, pl. 12).

1. *Journ. of hell. stud.*, X. p. 243-252, pl. 7.

2. M. Pottier (*Bull. de corr. hell.*, 1892, p. 240) compare les sarcophages de Clazomène à ces hydries. Cf. *Bull. de corr. hell.*, 1893, p. 423, où il étudie les vases du style ionien.

3. *Bull. de corr. hell.*, 1888, p. 505. Il va jusqu'à dire que les Étrusques ne créèrent rien de nouveau dans la céramique peinte, ni dans la fabrication des petits bronzes ou des miroirs gravés. Mais je pense qu'il s'est laissé entraîner trop loin par les reliefs de terre cuite, qui, étant faits au moule, se prêtaient plus facilement à une copie servile. Cf. aussi le relief archaïque représentant un char, publié par M. Joubin (*Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 493).

Il n'y a rien qui ne soit grec dans la technique, l'ornementation ou le sujet, et, cependant, il y a dans l'ensemble un je ne sais quoi qui appartient à la Toscane autant que l'œuvre de Botticelli.

Dans les hydries de Caeré et d'ailleurs, un des traits les plus remarquables est la fréquence des bordures et des palmettes. Comme motif d'ornementation, les palmettes, à coup sûr, ne sont pas une nouveauté. Elles viennent sans aucun doute d'Asie-Mineure ou de Grèce. Mais certainement la dimension exagérée de ces palmettes suffit à prouver que le peintre a délibérément méconnu la véritable fonction de la palmette, si même il a jamais su quelle était cette fonction, et qu'en introduisant cette innovation il a obéi à son propre instinct. Voyez encore la série des peintures décorant les tombeaux archaïques d'Étrurie, les miroirs gravés archaïques et les statuettes de bronze de la même époque. A mon avis, l'impression que ces divers monuments produisent est celle d'une école d'art distincte, aussi caractérisée que le fut plus tard l'école florentine. Même parmi les productions plus tardives des Étrusques, qui sont en général des copies serviles d'œuvres grecques, on peut trouver encore bien des marques d'un esprit artistique national, et l'on serait, je crois, vite d'accord là-dessus si on faisait un choix raisonné de ces monuments.

J'ajoute que je n'ai pas présenté ces observations sur le problème de l'art étrusque dans une intention de polémique : j'ai voulu simplement dire que, selon moi, à une époque contemporaine de notre sarcophage, l'influence de l'Asie-Mineure avait pénétré jusqu'à l'Étrurie et avait stimulé l'esprit artistique indigène en le poussant à des efforts qui dépassent de beaucoup la simple imitation. Quant aux Clazoméniens eux-mêmes, le fait qu'ils avaient, comme nous l'apprend Hérodote (I, 15), un trésor à Delphes, donne à penser qu'ils avaient, dès une époque reculée, trouvé en Occident un débouché pour leur art et leur industrie.

A. S. MURRAY.

LE DIADUMÈNE DE MADRID

PLANCHES VIII ET IX

Le Musée du Prado, à Madrid, possède une statue de Diadumène dont les archéologues ont quelquefois parlé, que j'avoue avoir signalée moi-même sans bien la connaître. Je voudrais dire l'impression très vive qu'elle m'a faite et les réflexions qu'elle m'a suggérées.

Je ne crois pas qu'il y ait dans les collections d'Europe beaucoup d'œuvres de la sculpture ancienne aussi parfaitement belles, et cependant elle est, on peut le dire, ignorée. C'est que les historiens de l'art antique témoignent, et ils ont tort, de la plus complète indifférence pour les richesses de l'Espagne; c'est que l'Espagne elle-même, qui pourtant s'intéresse à tout ce qui constitue son patrimoine de gloire artistique, tient à plus haut prix les monuments de l'art arabe ou de l'art moderne que les monuments grecs ou gréco-romains. Surtout, au Musée du Prado, la blancheur un peu froide des marbres antiques s'efface dans le chaud rayonnement des tableaux. Au sortir de cet éblouissement, les Vélasquez, les Ribéra, les Murillo, il faut bien l'avouer, on sent comme un frisson à l'entrée des galeries de la sculpture, devant ces statues anonymes; on passe vite, sans s'arrêter, et l'on remonte vers des régions plus colorées et plus vivantes. Les salles où dorment les nudités trop souvent banales des Vénus et des

athlètes, où, contre les murs, s'égrènent les bustes des empereurs romains, sont un vrai désert où retentit surtout le pas monotone et las du gardien. Le Diadumène, qui pourtant se détache avec tant d'éclat de la foule plus obscure, n'attire des rares visiteurs qu'un regard distrait, lorsque le guide officiel jette en passant le nom de Praxitèle [1].

M. A. Furtwængler, dans ses *Meisterwerke*, a donné du Diadumène de Madrid une mauvaise image phototypique; il n'a point vu l'original [2]. S'il l'avait étudié, nul doute qu'il n'eût insisté davantage sur un monument si précieux, et peut-être modifié quelque peu ses idées sur le style de la statue et sa valeur artistique.

Pour moi, me plaçant devant le marbre du Prado sans aucun souci d'érudition, voici comment je l'ai vu.

Le grand et beau jeune homme qui se dresse nu sur la plinthe, la jambe droite tendue sans raideur pour supporter le poids du corps, la jambe gauche pliée au genou et ramenée en arrière, si bien que la pointe du pied touche seule le sol, le bras droit, vers lequel s'incline la tête, pendant et légèrement éloigné du corps, le bras gauche élégamment replié de sorte que la main, par-dessus l'épaule, s'approche un peu de la tête, ce jeune homme aux formes à la fois élancées et vigoureuses, élégantes et robustes, peut avoir de vingt à vingt-cinq ans. Qui est-il? A n'en pas douter, un athlète; et que fait-il? Le bandeau qui serre au front sa chevelure bouclée le dit très clairement :

1. Je n'ai pu savoir quelle tradition détermine les cicerones de Madrid à attribuer la statue à Praxitèle. Sans doute, pour eux, *œuvre de Praxitèle* est tout simplement synonyme de *chef-d'œuvre grec*.

2. A. Furtwængler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, fig. 68; p. 438, note 6. Il n'existait pas encore de moulages de cette statue. Mais à notre demande, notre ami Don Ramon Mélida, directeur des antiques au Musée archéologique de Madrid, et M. le conseiller Juan Facundo Riaño, de l'Académie d'Histoire, ont bien voulu s'occuper de faire combler cette lacune. Nous venons d'installer une reproduction dans notre musée de moulages de l'Université de Bordeaux, à côté du Diadumène de Vaison; nous ne doutons pas que toutes les principales collections de moulages ne soient intéressées à cette nouvelle. C'est d'après notre moulage que sont prises les photographies reproduites ici dans le texte. Les planches en héliogravure sont exécutées d'après le marbre original.

victorieux aux jeux olympiques, il noue autour de sa tête le signe de sa victoire ; c'est un *diadumène*.

Sans doute, à cette action ne correspond pas l'attitude du bras droit. Mais ce bras est une restauration. On a pu s'y tromper; l'artiste qui l'a refait a très bien choisi son marbre, semé, comme le marbre du torse, de taches allongées ; il a montré un rare talent à épouser la manière souple et précise du sculpteur antique. Un examen attentif montre pourtant un raccord à la naissance du biceps, et le joint n'est pas de ceux qui rapprochent les deux bords d'une cassure; ensuite le marbre n'est pas absolument identique : le torse est rayé de veines grisâtres, tandis que le bras est tantôt strié, tantôt plaqué de noir, et la teinte blanche est plus claire, plus brillante, moins ambrée que celle du corps. De plus, le geste n'est pas celui que l'on attend, le geste inévitable, qu'exigent la position du corps, l'inclinaison de la tête et la tenue du bras gauche, le geste officiel des diadumènes, du Diadumène de Vaison ou du Diadumène Farnèse, pour ne citer que les plus connus. Enfin, menu détail qui prend ici grande importance, si la main droite est bien vraiment la sœur de la main gauche, ayant même forme délicate, même souplesse déliée des doigts, les ongles ne sont point parents ; la forme n'en est pas la même, et les bords sont ici bien moins nettement marqués que là.

Le bras n'est point d'ailleurs la seule restauration qu'ait subie le marbre ; les jambes non plus, par malheur, ne sont pas tout entières antiques; la statue a été brisée au-dessous des genoux, et toute la partie inférieure, les mollets, les pieds, la plinthe avec une partie du tronc d'arbre servant de soutien sont modernes. Mais le restaurateur a été moins heureux dans cette partie de son travail. D'abord le marbre neuf, plus blanc et sans taches, fait contraste avec le marbre antique ; et surtout, si le mouvement des jambes semble d'une parfaite correction, si les mollets et les chevilles rappellent heureusement le style original, les pieds, comme on l'a remarqué, sont trop grands, trop lourds, et de facture un peu molle.

C'est du reste le seul défaut de la statue. Tout ce qui est antique,

et qui nous est parvenu dans un état merveilleux de conservation, en toute sa fleur, net et poli comme au sortir de l'atelier, tout le corps et la tête sont d'une extrême beauté, si parfaite qu'elle défie presque l'analyse.

Ce n'est point une beauté tapageuse, qui sollicite et captive l'admiration. Le Diadumène n'étonne pas qui le contemple par l'originalité de la pose, ni ne l'émeut par le pathétique de l'action. L'artiste ne s'est point proposé de fixer un mouvement rare et difficile, d'exprimer un sentiment ou une idée. Mais il a voulu seulement charmer nos yeux au spectacle d'une nudité d'homme si pure, de formes si correctes et si élégantes, de proportions si justes, de lignes si savamment agencées dans une attitude toute simple, que rien ne se puisse concevoir de plus jeune ni de plus harmonieux. C'est là une tâche qui peut bien effrayer les plus audacieux, car l'œuvre d'art ainsi conçue est réduite, si l'on peut dire, à sa plus simple expression. Rien ne vient aider à son succès de ce qui attire vivement l'attention, ni la recherche du sujet rare et exceptionnel, ni le souvenir de la légende ou de l'histoire, ni l'idée religieuse, ni le souci de toucher le cœur par la vue de la souffrance et de la passion, ni même l'invention des parures et des étoffes richement drapées. Il faut ici, pour forcer les suffrages, une science impeccable de l'anatomie et du modelé, une justesse infaillible de coup d'œil, une sûreté parfaite de goût, avec cet on ne sait quoi d'indéfinissable qu'on peut appeler génie, et qui élève un artiste, sans qu'on arrive à préciser pourquoi, au-dessus du plus habile auteur, du plus rompu à toutes les difficultés, à tous les procédés, à toutes les finesses du métier.

Aucune de ces qualités si rares, acquises ou natives, n'a manqué à notre sculpteur. Si l'on considère l'ensemble de la statue, et particulièrement l'agencement des lignes enveloppantes, on est charmé de leur ondulation harmonieuse et de l'opposition savante des courbes saillantes et rentrantes. Pour donner au corps ce rythme élégant et souple, il a suffi de tendre un peu la jambe droite qui porte surtout le poids du torse, et d'infléchir légèrement le genou gauche, en rame-

nant en arrière le pied dont le bout des orteils pose seul sur la plinthe[1]; il a suffi d'incliner doucement la tête vers l'épaule et de relever les deux bras dont les lignes horizontales contrastent avec les verticales du buste et des cuisses. Il y a plus encore, et cette recherche est plus rare, je crois, dans les statues classiques : si l'on regarde le Diadumène de profil ou de trois quarts, on voit onduler non plus seulement les lignes latérales, mais les lignes antérieures de la poitrine, du ventre et des cuisses, et les lignes postérieures du dos et des jambes, si bien que, sans perdre l'équilibre, l'athlète évite la raideur de l'aplomb vertical, et ce mouvement si simple, indiqué sans excès, accentue l'impression d'élégante souplesse. Que si l'on s'attache maintenant au détail, on ne se lasse point d'admirer comment l'artiste joint l'observation raisonnée de la nature à l'inspiration de l'idéal. Le plus scrupuleux anatomiste, je crois, ne trouverait pas à reprendre une faute dans la forme ni dans le jeu des muscles, sous lesquels on sent toujours la correcte armature du squelette. Mais rien cependant ne peut faire songer à la copie terre à terre d'un modèle vivant. C'est qu'un homme, si beau que l'ait construit la nature, par quelque côté de son essence mortelle reste toujours imparfait. Les dégénérescences familiales, les duretés de la vie et du travail ont marqué aux corps

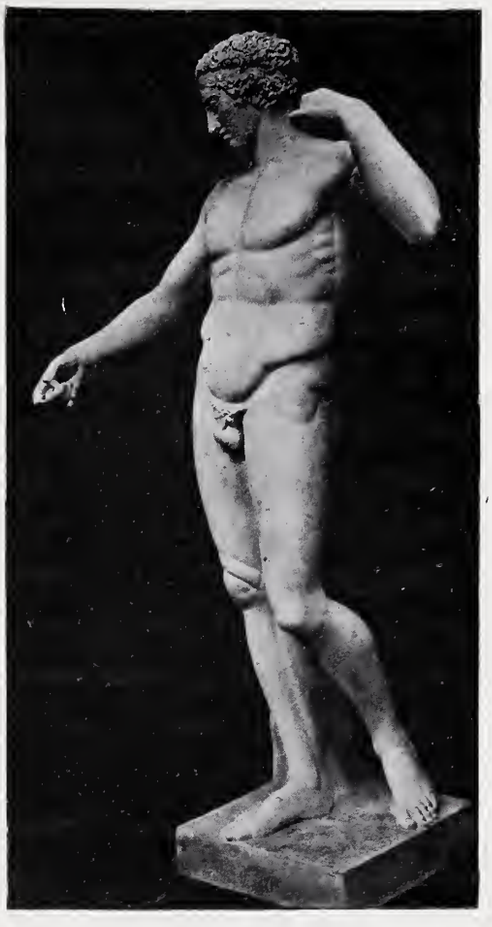

Fig. 1.

1. Sans doute les mollets et les pieds sont modernes, mais la position en était indiquée au restaurateur avec une précision qui ne laissait place à aucun doute

les plus jeunes et les plus heureusement conçus des tares de déformation et de vulgarité. Et ces défauts, finement observés et naïvement rendus, peuvent sans doute imprimer à une statue une note vraiment artistique de vie, d'humanité peut-on dire, qui frappe et qui émeut. Mais ce n'est point ce qu'a voulu le sculpteur du Diadumène. Partout et toujours il interprète la réalité dont il voit en même temps la beauté et découvre les faiblesses, et son interprétation consiste à la fois à simplifier et à ennoblir les formes, à les harmoniser par un calcul réfléchi et un choix savant des proportions. L'artiste a voulu donner un corps à son rêve de jeunesse idéale, et il a modelé un athlète dans l'épanouissement de sa chair, ni trop grand ni trop petit, ni trop élancé, ni trop trapu, également éloigné de la maigreur et de l'obésité, de l'excès de vigueur et de l'excès de délicatesse, en qui toutes les énergies viriles sont en parfait équilibre, pas un muscle n'étant nourri et enflé au détriment des autres, où la force n'exclut pas la souplesse et la grâce. Le Diadumène n'est point de ces brutes olympiques, dont les fouilles allemandes nous ont fait connaître quelques portraits véridiques, hirsutes, déformés, tuméfiés, bestiaux; mais le jeune vainqueur est vraiment l'égal de ces héros des légendes, à demi dieux, à demi mortels, que leur beauté faite de jeunesse, de vigueur et d'élégance, non moins que leur sang et leur ardent courage, a élevés jusqu'aux astres, auxquels les hommes rendent un culte semi-divin.

La tête surtout, dont une minime écorchure au bout du nez ne suffit pas à altérer la merveilleuse pureté, fait triompher l'effort heureux de l'artiste. On ne peut rêver des formes et des lignes plus pures, une expression plus simplement noble et tranquille, une élégance plus délicate, qui reste virile sans doute, mais se nuance de grâce féminine. On est frappé d'abord par l'extrême correction des traits, les proportions si heureusement combinées du front, des yeux, du nez, du menton, et l'harmonieuse courbure de l'ovale un peu surbaissé. Le bandeau, tendu assez bas sur le front, oppose heureusement ses deux lignes nettes parallèles à la courbe du visage; il

presse les cheveux disposés en libres mèches courtes, où l'air circule, et qui s'échappent sur les tempes, au-devant des oreilles à demi voilées, en deux touffes bouffantes d'une élégance, j'allais dire d'une coquetterie discrète. Ajoutons l'inclinaison souple du cou, qu'accentue encore quelque mystérieuse mélancolie dont se voilent les yeux baissés et s'attristent les lèvres closes.

Cette œuvre d'une si haute valeur est un des plus anciens joyaux du trésor artistique des rois d'Espagne. La fleur de lis gravée sur le piédestal est, paraît-il, une preuve certaine que la statue faisait partie de la collection apportée d'Italie en Espagne par Isabelle Farnèse, femme du roi Philippe V. Dans tous les cas, elle fut longtemps exposée au château de San-Ildefonso, de la Granja, comme on dit d'ordinaire, à quatorze lieues au nord de Madrid, sur la route de Ségovie. On en trouve pour la première fois la mention dans une description restée manuscrite, faite vers 1730 sur l'ordre de la reine Isabelle Farnèse, par le Père Don Eutichio Ajello y Lascari, puis dans l'inventaire dressé par les sculpteurs royaux Pedro Michel et Caledonio de Auce, sous le nom d'Antinoüs. Le comte de Clarac en a donné une gravure au trait qui la rend presque méconnaissable. En 1863, M. E. Hübner, dressant le catalogue des antiques sculptures de Madrid, lui a consacré une courte notice [1]. La statue était alors, comme encore aujourd'hui du reste, désignée officiellement sous le nom de Méléagre. M. Hübner n'a pas plus adopté cette identification de fantaisie que celle d'Antinoüs; pour lui c'était seulement l'image d'un athlète nu. La description est précise; les restaurations modernes sont indiquées avec soin [2], et il y a des remarques judicieuses sur quelques détails

1. E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, p. 70, n° 65. C'est à la préface de cet important catalogue que j'ai emprunté quelques-uns des détails précédents. M. Mélida a bien voulu faire pour moi quelques recherches dans les archives du Palacio Real, mais il n'a rien trouvé de précis; seulement, tandis que M. Hübner suppose que la statue a pu faire partie de la collection de la reine Christine de Suède, il affirme, d'accord avec M. P. de Madrazo, conservateur du Prado, qu'il ne peut être question que de la collection d'Isabelle Farnèse. Le dessin de Clarac mentionné plus haut se trouve à la planche 802 F, n° 2020.

2. Cependant M. Hübner affirme que le bras droit est antique. Il prétend aussi que

de l'anatomie et de la forme générale. Mais l'auteur se trompe sans doute lorsqu'il croit voir entre les doigts de la main droite les restes d'un objet, comme un strygile, ou lorsqu'il explique l'attitude du personnage par quelque mouvement de gymnastique. L'erreur vient naturellement de ce que la restauration du bras droit est fautive; elle ne tire point à conséquence. Ceci est plus grave : M. Hübner trouve que la tête est tout à fait dans le style des images d'athlètes de Myron; il reconnaît dans la facture, à cause de la forte saillie des muscles, surtout des hanches, « la manière forcée de l'art romain du IIe siècle»; l'œuvre rappelle pour lui le Mars debout du Louvre et l'Hercule Farnèse. Mais, ajoute-t-il, la beauté de la tête et des bras, comme la pose excellente, font penser à un original semblable aux statues de Myron.

M. Hübner n'a pas songé à reconnaître dans son jeune athlète un diadumène, sans doute parce qu'il croyait le bras droit antique. C'est, croyons-nous, M. Michaëlis qui, en 1878, a donné à la statue son véritable nom[1]. Il est allé plus loin, et, la rapprochant des autres statues de même type, comme celle de Vaison, il y a reconnu une copie de l'œuvre fameuse de Polyclète. M. Furtwængler l'appelle à son tour « la plus belle et la mieux conservée de toutes les copies du Diadumène »[2]; moi-même j'ai accepté ce jugement, non sans quelques restrictions[3]; mais M. Couve, qui vient de découvrir à Délos un nouveau diadumène, n'y souscrit pas tout à fait, puisque, reconnaissant le grand mérite de l'œuvre, il la fait toutefois passer au second rang[4]. D'ailleurs, il ne distingue de l'une à l'autre que des nuances dans l'interprétation du commun modèle.

Il faut, à mon avis, modifier ces jugements sommaires. Sans

toute la statue a été *polie*, comme les statues du Belvédère. Il me semble que c'est une erreur. Dans tous les cas l'opération a été faite d'une main très légère.

1. Michaelis, *Annali*, 1878, p. 11, c.

2. *Meisterwerke*, p. 438.

3. P. Paris, *Polyclète*, p. 54.

4. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1895, p. 485 (Louis Couve, *Fouilles à Délos*). Dans la toute récente étude publiée ici même, M. Couve est encore plus affirmatif : « Le Diadumène de Délos est de toutes les répliques connues du chef-d'œuvre de Polyclète la plus complète, la plus fidèle, la meilleure (t. III, 1896, p. 137 et suiv.). »

aucun doute, la statue de Madrid appartient au groupe chaque jour plus nombreux des répliques du Diadumène de Polyclète, mais dans ce groupe sa place est tout à fait à part. C'est elle que j'essaierai de fixer.

Que savons-nous au juste du style de Polyclète? Ceci seulement, d'après Varron cité par Pline, que les statues du maître argien étaient « *quadrata et pœne ad exemplum* », c'est-à-dire *carrées et toutes sur le même modèle*[1]; et ceci encore, d'après Quintilien, que Polyclète avait plus qu'aucun autre sculpteur *diligentia et decor*, c'est-à-dire le souci du fini et des proportions, mais qu'il lui manquait le *pondus*[2], c'est-à-dire, suivant l'heureuse paraphrase de M. Max. Collignon, « l'ampleur, la force, et cette puissance créatrice qui inspire au grand sculpteur d'Athènes la conception de ses types divins »[3]. Et que savons-nous exactement du Diadumène? Qu'il atteignit le prix glorieux de cent talents, et qu'il était d'une jeunesse encore tendre, *molliter juvenis*[4].

Or, dans la statue de Madrid, je retrouve bien le soin du travail et des proportions; ce sont là d'ailleurs, il faut bien en convenir, des qualités un peu vagues; quant à l'ampleur, elle manque sans doute, mais elle n'était point nécessaire, puisqu'il s'agit ici d'un athlète, et non pas d'un dieu. D'ailleurs le reproche ne semble pouvoir s'adresser qu'aux dieux sculptés par Polyclète. Devons-nous dire tout au moins que les formes du vainqueur olympique méritent l'épithète de *quadratæ* ? Cela semble bien l'avis de tous les critiques, puisqu'ils rapprochent constamment, depuis M. Michaëlis jusqu'à M. Couve, le torse de la statue de Madrid du torse de la statue de Londres. Mais il saute aux yeux, dès qu'on se trouve en présence du marbre du Prado, que le rapprochement est tout à fait arbitraire. Déjà, au simple aspect de la mauvaise image publiée dans les *Meisterwerke* de M. Furtwængler, j'avais eu quelques doutes. « Le corps, disais-je, nous semble de formes

1. Plin. *Nat. Hist.*, XXXIV, 56.
2. Quintil. *Instit. Orat.*, XII, 10, 7.
3. Max. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 515.
4. Plin. *Nat. Hist.*, XXXIV, 55.

plus élancées et moins massives, du moins à partir de la taille, que celui de la statue de Vaison[1]. » Je dois insister ici sur cette différence. Ce n'est pas seulement le corps depuis la taille (la moitié des jambes étant modernes, cette constatation perdrait beaucoup de son importance), c'est tout le corps, le torse comme les jambes, qui semble construit suivant un autre *canon*. Comparé à la statue de Vaison, notre Diadumène en diffère presque autant pour l'allongement des membres, de la taille et du buste, que l'*Apoxyoménos* par exemple, diffère de notre Diadumène lui-même[2]. Je veux bien que les muscles soient distribués par tout le corps et séparés avec le même parti pris de simplicité sobre ; la chair, aux hanches, forme le même bourrelet robuste, et le ventre a la même courbe nette et surbaissée ; les rotules, surtout, sont enfermées entre les mêmes saillies volontairement sommaires. Mais là s'arrêtent les ressemblances ; jamais une statue virile n'a mieux été qualifiée que la statue de Vaison, si ce n'est le Doryphore de Naples, par le mot *quadrata* ; le Diadumène de Londres est si bien trapu qu'il en est lourd. Au contraire le reproche de lourdeur est le dernier qu'on puisse faire au Diadumène de Madrid ; tout en lui, je crois l'avoir montré, n'est qu'élégant équilibre des masses et des lignes, et de tout le corps émane une grâce légère.

Sans doute les progrès de la critique, qui pénètre chaque jour plus avant dans la connaissance des types créés par les grands maîtres grecs,

1. *Polyclète*, p. 34.

2. Ce n'est pas que cet allongement soit réel, c'est-à-dire matériellement exprimé. La statue de Londres est haute de $1^{m},87$; le torse de l'une et de l'autre, du haut du sternum au pubis, est de $0^{m},54$, et, si les jambes de la première, depuis le pubis jusqu'à la plinthe, ont 1 mètre, tandis que celles de la seconde ont seulement $0^{m},97$, il ne faut pas oublier que les jambes de l'athlète de Madrid sont en partie modernes. Mais, quoi qu'il en soit de ces chiffres, l'impression très nette est que le Diadumène de Madrid est plus grand, et cette impression est due au style de l'exécution, au mouvement plus rythmé et comme ondulé du personnage. Elle est due aussi à l'amincissement systématique du corps, dans le sens de la largeur. Toutes les mesures que j'ai pu prendre sur les deux moulages diffèrent d'un centimètre au moins. En voici trois qui sont caractéristiques. Tour de taille de la statue de Londres, $0^{m},98$; de la statue de Madrid $0^{m},97$; grosseur de la cuisse gauche, à la même distance du périnée : Londres, $0^{m},64$; Madrid, $0^{m},62$; distance d'une pointe du sein à l'autre : Londres $0^{m},32$, Madrid, $0^{m},30$.

ont singulièrement réduit la valeur documentaire de la statue de Vaison. C'est le nouveau Diadumène de Délos qui prend définitivement le premier rang dans la série des répliques du chef-d'œuvre de Polyclète ; c'est lui qui paraît traduire le plus fidèlement la pensée du maître d'Argos. Or il y a loin de cet athlète à celui de Vaison ; son style plus alerte et plus souple le rapproche beaucoup, par certains côtés, de l'athlète de Madrid. Mais il y a cependant entre les deux marbres des différences très nettes. M. Couve est, je crois, trop absolu lorsqu'il écrit que « dans l'une et l'autre œuvre tout est semblable : l'attitude, le dessin général du corps, la position des jambes, l'inflexion du torse, le mouvement de la tête penchée de la même façon vers la droite[1] ». Il me semble qu'il se trompe quand il affirme que dans la statue qu'il a découverte « les détails sont plus fondus, les lignes moins heurtées que dans telle autre réplique, par exemple le Diadumène de Madrid[2] ». La vérité est que l'attitude, le dessin général du corps, la position des jambes sont ici et là identiques, mais l'inflexion du torse et l'inclinaison de la tête sont, dans le marbre de Madrid, beaucoup plus accentuées que dans n'importe quelle autre réplique ; que le rythme, je ne saurais trop insister sur ce point, a une harmonie, une souplesse, une grâce même qui ne se retrouvent pas ailleurs, et impriment à la copie un cachet tout à fait original. La vérité, surtout, c'est que, dans nulle autre statue de la série, les divisions systématiques du corps, la juxtaposition un peu sèche des détails, la combinaison un peu dure des lignes n'est plus atténuée, et comme adoucie ; nulle part les traits

1. Couve, *Monuments et Mémoires*, t. III, 1896, p. 140. Il n'est pas inutile de noter que les dimensions de cette statue, telles que les donne M. Couve (p. 143, note 2), correspondent absolument à celles de Vaison. Il n'y a qu'une différence : la hauteur totale est, à Délos, de $1^m,86$, à Vaison de $1^m,85$. Mais ce centimètre peut être dû à la façon de toiser les statues ; on n'ignore pas combien ces mensurations sont difficiles et délicates, même avec des instruments de précision qui font souvent défaut.

2. *Ibid.*, p. 152. Il va sans dire que M. Couve est à peine responsable de ces inexactitudes d'appréciation, puisque la statue du Prado n'a été reproduite, jusqu'ici, que de la façon la plus fâcheuse. Nous sommes obligé de noter ces quelques jugements contestables de notre camarade sans les lui reprocher.

essentiels du type polyclétéen ne sont plus librement interprétés dans le sens de l'affinement et de l'élégance.

Quant à la tête, M. Couve, la rapprochant de celle de la statue de Londres, a d'abord déclaré qu'elles sont l'une et l'autre très inférieures aux belles têtes des musées de Cassel et de Dresde[1]. Plus tard il a été moins affirmatif, et s'est contenté de remarquer que, « pour le mouvement, les têtes de Vaison, de Madrid, de Cassel, de Dresde, de Délos, sont identiques », et que, pour la forme générale du crâne,

Fig. 2.

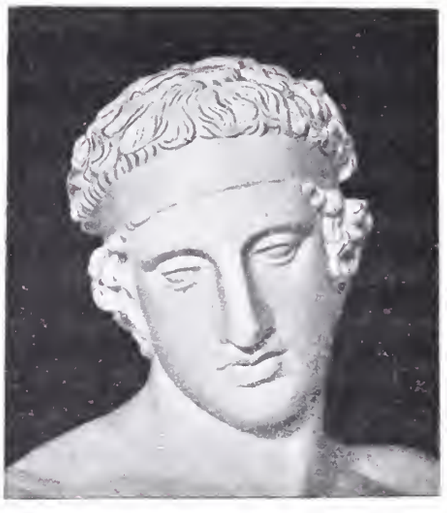

Fig. 3.

l'allongement de l'ovale du visage, la tête de Délos est « proche parente des têtes de Vaison et de Madrid, de Cassel et de Dresde[2] ». Mettre sur la même ligne les têtes de Vaison et de Madrid, n'est pas tout à fait équitable, car la première est horriblement mutilée, raclée, restaurée, et n'a aucune valeur artistique, presque point de valeur documentaire; la sacrifier aux têtes de Délos, de Dresde et de Cassel ne me paraît pas non plus très juste. M. Couve avoue qu'il note dans la tête de Délos « une certaine infériorité de l'artiste ; cette copie

1. *Bull. de corresp. hellén.*, 1895, p. 485.

2. *Monuments et Mémoires*, t. III, 1896, p. 145. La tête de Cassel est publiée dans Conze, *Beitræge zur Geschichte der griechischen Plastik*, pl. II. Cf. P. Paris, *Polyclète*, p. 55; celle de Dresde dans Furtwængler, *Meisterwerke*, taf. XXV. Nous donnons ici, sous plusieurs aspects (Pl. IX et fig. 2, 3 et 4), la tête du Diadumène de Madrid.

exacte et fidèle me paraît, dit-il, être d'un travail assez froid ; le modelé n'en est pas très fin, et en particulier les mèches de cheveux y ont une raideur sèche[1] ». M. Furtwængler a remarqué la même sécheresse dans la tête de Dresde[2]. Ce défaut me frappe moins que lui, mais l'impression d'un tel critique a bien du poids. Quant à la tête de Cassel, c'est, à mon avis, celle qui ressemble le plus à celle de Madrid, et si je ne crois pas qu'elle mérite le reproche fait aux deux autres, c'est peut-être que je la juge seulement d'après le dessin publié par M. Conze; cette lithographie, fort artistique, me fait l'effet d'avoir volontairement atténué et adouci l'aspect général du marbre. Certes, j'admire comme il convient ces trois têtes, celles de Cassel et de Dresde surtout, qui sont des œuvres de premier ordre, et, si j'avais à les étudier en détail, je louerais la délicatesse si pure de l'ovale et du profil, la souplesse de la chevelure, la gravité de l'expression, la beauté raffinée du type. Mais ces qualités, à mon sens, sont portées dans la tête de Madrid, si pareille dans son ensemble, à un point où les autres n'ont pas atteint.

Fig. 4.

Cela tient à l'inclinaison plus basse et plus souple du cou, aux arêtes moins vives du nez, à l'abondance plus riche des cheveux sur les tempes, autour des oreilles et sur la nuque, à l'ovale un peu plus allongé du visage; à l'expression plus subtilement dédaigneuse de la bouche; cela tient enfin à quelque chose de fugitif que l'on sent plus facilement qu'on ne l'exprime; affaire d'impression et d'instinct.

Ainsi donc, sous quelque aspect que l'on étudie le marbre de

1. *Monuments et Mémoires*, III, t.1896, p. 152.
2. *Meisterwerke*, p. 440.

Madrid, on est amené à ce dilemme : ou bien notre Diadumène n'est pas une copie fidèle du Diadumène de Polyclète, ou bien la critique ancienne est en défaut au sujet des statues de ce maître, qui ne méritent ni l'épithète de *quadratæ*, ni ce reproche « *pene ad exemplum* ». A mon avis, il ne saurait y avoir de doute ; c'est à la première opinion qu'il faut se résoudre.

D'abord les anciens étaient mieux placés que nous pour juger les artistes de leur temps, puisqu'ils pouvaient voir leurs œuvres originales ; une appréciation aussi catégorique que celle de Varron, qu'il en soit du reste responsable ou qu'il l'ait empruntée, a donc une autorité incontestable ; on n'a pas le droit de n'en pas tenir compte, et pour toutes les statues où l'on prétendrait aujourd'hui retrouver des copies ou des imitations du Doryphore ou du Diadumène, si elles étaient en contradiction avec ce texte, ce texte serait cause qu'il subsisterait dans un esprit prudent quelques doutes sur la valeur des identifications admises.

Mais ce n'est pas le cas, bien au contraire. C'est parce que les caractères attribués par les anciens aux œuvres de Polyclète, caractères d'ailleurs singuliers et originaux, ont une précision et une netteté parfaites, et parce que nombre de statues antiques les reproduisent avec une exactitude frappante, que les copies du Diadumène et du Doryphore, par exemple, et les statues d'athlètes inspirées par elles, sont si aisément distinguées, et en si grand nombre. Sans être aussi hardi que M. Furtwængler, que ses identifications peuvent souvent faire taxer de téméraire, et sans prétendre qu'en cherchant bien on peut retrouver des copies certaines de presque toutes les statues de Polyclète, il n'est pas douteux que les statues de style polyclétéen ne constituent une grande famille où il est difficile de faire entrer des intruses. Et, dans cette foule, les statues de formes un peu courtes et un peu lourdes sont en majorité. Pour ne parler que du Diadumène, les répliques apparentées plus spécialement au Diadumène de Délos, en laissant de côté celui de Londres, sont plus nombreuses que celles apparentées au Diadumène de Madrid, si même il en est de ce style.

Que résulte-t-il des observations précédentes, sinon que la statue du Prado n'est pas tout à fait une copie du chef-d'œuvre de Polyclète,

mais bien plutôt une traduction, et une traduction originale. Le sculpteur a exactement transcrit le thème de son modèle, c'est-à-dire qu'il n'a rien modifié à l'attitude ni au geste ; il a accepté sans vouloir y rien changer la donnée du jeune athlète nouant le bandeau de la victoire autour de son front, et le rythme de la tête, des bras, du torse, des jambes savamment équilibrés ; mais c'est là tout. Cet athlète, dans une invention originale, il l'a conçu plus svelte, plus élancé, plus souple, plus élégant et, j'hésiterais à le dire si je ne priais qu'on ne force point ma pensée, suivant un autre canon.

Était-ce bien là l'effet d'un effort tout à fait personnel? La transformation était-elle cherchée et calculée avec la même volonté et le même soin que la création primitive avait été conçue par Polyclète? Je ne le crois pas. Mais il est assez facile de déterminer quelles influences ont agi sur le sculpteur.

A n'en pas douter, l'œuvre de Polyclète lui était très familière, et lors même qu'il avait choisi pour modèle le Diadumène, il ne pouvait effacer de son souvenir l'impression que lui avait faite telle ou telle autre statue du maître, peut-être moins célèbre, mais de type aussi caractéristique. Si l'on parcourt la série nombreuse des athlètes où les critiques s'accordent à retrouver le style polyclétéen, série que M. Furtwængler a enrichie d'un grand nombre d'exemplaires importants, on en trouve au moins deux qui ont avec le Diadumène de Madrid une étroite parenté, et justement en deux points qui contribuent le plus à différencier cette réplique des autres. Je veux parler d'abord du *Pugiliste de Cassel*.

D'après la photographie reproduite par M. Furtwængler[1], ce jeune athlète semble, comme celui de Madrid, plus élancé et plus souple que ne le sont les Diadumènes de Vaison ou de Délos. Le rythme du corps est plus prononcé ; la ligne enveloppante, surtout celle qui cerne le torse, le ventre, la cuisse, du côté droit, est plus onduleuse ; toute l'attitude est plus cambrée. La position du corps est du reste absolu-

1. *Meisterwerke*, fig. 69. Cf. P. Paris, *Polyclète*, p. 87.

ment la même, et les bras armés des courroies du lutteur rappellent assez précisément la silhouette des bras du Diadumène. Si la statue de Cassel, dont je regrette de ne pas connaître l'original, est une réplique vraiment sincère, sans altération, ou, pour mieux dire, sans interprétation analogue à celle qui caractérise la statue de Madrid, il est difficile d'admettre que l'auteur de cette dernière œuvre ne se soit pas inspiré du modèle du pugiliste.

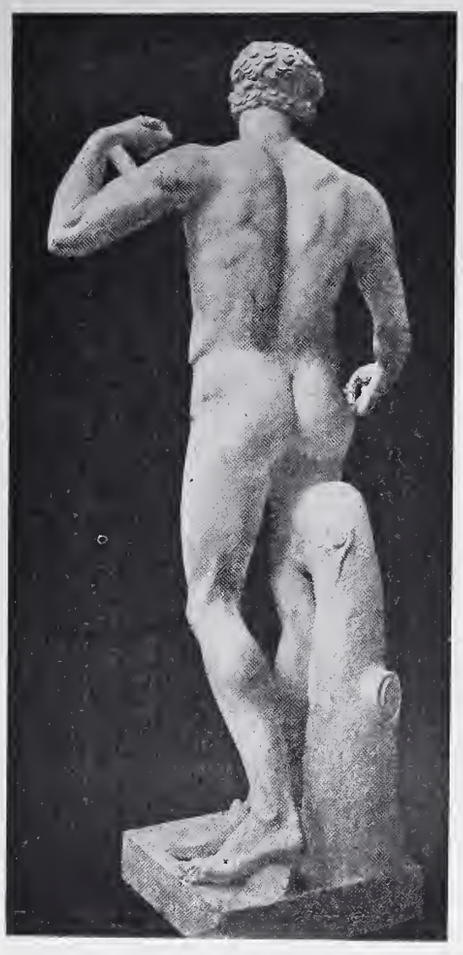

Fig. 5.

En second lieu, on sait que la critique reconnaît volontiers des reproductions d'une œuvre de Polyclète dans une série de statues dont la plus importante est au Musée britannique, et que M. Furtwængler désigne sous le nom d'athlète Westmacott[1]. L'intérêt de la statue est multiple. D'abord le sujet est nouveau : l'Olympionice approchait de sa tête une couronne, signe de la victoire ; c'est une variante à la donnée du Diadumène. Ensuite la position ordinaire des jambes dans les œuvres de Polyclète est modifiée ; l'athlète se tient sur la jambe gauche et non plus sur la droite ; enfin la tête est inclinée vers la jambe infléchie au lieu de l'être vers la jambe tendue. Je note avant tout que les statues de ce type sont les seules, dans le cycle polyclétéen, où la tête soit aussi franchement penchée en avant et vers la droite qu'elle l'est dans la statue de Madrid[2]. Il y a là, dans la réplique

1. *Meisterwerke*, fig. 72, 73, 74, 75 ; Max. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, I, fig. 255. M. Collignon croit que l'athlète approchait de sa tête non une couronne, mais une bandelette.

2. La statue trouvée par M. Philios à Éleusis (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1890, pl. 10, 11) et

espagnole du Diadumène, une exagération de la donnée originale qui contribue plus que tout autre détail à créer à l'athlète du Musée du Prado sa personnalité propre ; mais il ne faut pas manquer de constater que Polyclète lui-même ou quelqu'un de ses meilleurs disciples a donné le modèle de ce mouvement.

Il semble d'ailleurs que notre sculpteur ait été singulièrement frappé par les mérites de l'original de l'athlète Westmacott. Qu'on rapproche l'image de cette statue, vue de dos, telle que l'a montrée M. Furtwængler de celle que nous publions ici de la statue de Madrid (fig. 5), on ne pourra nier une évidente ressemblance dans le mouvement de la tête et des épaules, comme aussi dans la structure vigoureuse et le modelé savamment poussé du dos et des reins, analogie que rend encore plus sensible l'identique éclairage.

Ainsi le sculpteur du Diadumène de Madrid ne s'est pas abstenu de modifier Polyclète en empruntant à Polyclète lui-même, et de combiner en son marbre des traits qui l'avaient séduit, épars en plusieurs bronzes du maître. Il a subi une autre influence, non moins certaine et non moins saisissable, celle de Phidias.

Dans nombre de statues ou de têtes qui se rattachent sans conteste à l'école de Polyclète, la critique a bien souvent constaté des caractères qui, s'ils étaient les seuls, les rattacheraient plutôt à l'école attique. C'est le cas pour le Diadumène Farnèse, et pour les têtes de Dresde et de Cassel. J'ai protesté pour ma part contre cette opinion en ce qui concerne tout le corps de la statue Farnèse[1] ; mais, pour la tête de cette même statue, surtout pour les deux autres, il est impossible de ne pas y souscrire, et je ne m'étonne pas que M. Conze ait,

que j'ai reproduite dans *Polyclète*, p. 66, penche fortement la tête ; mais sans compter que l'original n'appartenait pas nécessairement à l'école de Polyclète, j'ai remarqué, d'accord avec M. Furtwængler, que le copiste, sinon le créateur du type, se rattache à Praxitèle (*Meisterwerke*, p. 460 ; *Polyclète*, p. 67). — Le caractère praxitélien me semble bien plus sensible encore dans le *prétendu Narcisse de Berlin* (*Meisterwerke*, fig. 84), mais gâté par un excès de rondeur dans les formes, et de mollesse dans l'attitude qui est plus que maniérée. La tête est presque appuyée sur l'épaule gauche très haussée.

1. *Polyclète*, p. 56.

quand il s'est occupé du fragment de Cassel, songé à Phidias et non à Polyclète. L'athlète de Madrid, justement parce qu'il n'est pas construit sur un modèle aussi simplifié, aussi abstrait, pourrait-on dire, que celui de Vaison par exemple, parce qu'il est plus svelte, plus léger, parce qu'il a des formes plus compliquées et plus élégantes, des mouvements et un rythme plus souples, est plus vivant et plus homme; sa chair est plus naturelle, comme sa chevelure est plus libre et presque plus soyeuse, comme son visage reflète plus de pensée. Et la vie qui circule à fleur d'épiderme a quelque chose du frémissement et de la palpitation qui anime cette merveille, le Céphise du Parthénon.

Je sais qu'on a prétendu que Polyclète a subi directement cette influence, et moi-même, avant la découverte du Diadumène de Délos, connaissant mal d'ailleurs le Diadumène du Prado et le prenant pour la plus exacte réplique de l'original du maître, j'ai écrit que Polyclète, « lorsqu'il sculpta le Diadumène, avait subi l'influence de l'art attique; il semble emprunter à l'école rivale quelque chose de sa finesse et de son élégance; il se laisse aller à un souci nouveau des nuances, à plus de souplesse et d'abandon[1]. » Je dois maintenant me contredire. Je crois que, comme le Doryphore, le Diadumène était purement argien; la réplique de Délos le prouve très clairement, et peut-être M. Couve aurait-il pu, ayant en main un tel document, combattre avec plus de force l'idée d'une influence attique s'imposant à Polyclète lui-même. Ce n'est pas le grand sculpteur qui s'est mis à l'école de Phidias, du moins si l'on s'en rapporte à cette œuvre, mais bien tel ou tel copiste à qui sont dues des répliques, et plus que tout autre l'auteur de la statue du Prado.

Est-ce à dire que cet artiste soit de très peu postérieur au v^e^ siècle? Non. Si vraiment, comme on l'affirme, le marbre a été tiré des carrières de Carrare, il peut descendre bien plus bas, jusqu'à l'époque gréco-romaine. D'ailleurs ce n'est pas de Phidias seul que l'œuvre qui nous occupe évoque le nom.

1. *Polyclète,* p. 54.

Il y a au Musée britannique une figurine en terre cuite représentant un diadumène. On s'accorde à y reconnaître une réplique de l'œuvre de Polyclète. Seulement il a semblé à M. Max. Collignon « qu'elle nous montre les proportions modifiées sous l'influence de l'école de Lysippe[1] ». Je ne suis pas de cet avis, mais il m'importe de noter qu'un critique autorisé l'a émis; il paraît aussitôt moins étrange de songer aussi à la réforme de Lysippe en présence du Diadumène du Prado. Peut-être est-ce quelque sculpteur, séduit par l'allongement des formes que prônait ce maître, qui a modifié dans ce sens l'idéal de Polyclète.

Mais bien plutôt je pense à Praxitèle, et c'est au succès de sa manière que j'attribuerais de préférence les libertés que le copiste à prises avec son modèle. Ce n'est pas la première fois qu'une statue de la famille polyclétéenne rappelle le style de Praxitèle. M. Furtwængler et moi-même avons prononcé ce nom à propos d'un marbre trouvé à Éleusis, et malheureusement très mutilé[2]. Il serait ici plus complètement à sa place, car je ne puis m'empêcher de penser, en regardant la statue de Madrid, à l'Hermès d'Olympie. Sans doute le corps du Diadumène n'a pas l'éclat de triomphante jeunesse qui éblouit à la vue de l'Hermès, ni son visage la même intensité de vie et de pensée énigmatique; ses formes expriment plus de recherche savante et minutieuse, moins de hardiesse originale et de libre imagination. Mais on croit retrouver quelque chose de la même inspiration qui a fait la gloire de Praxitèle. Tandis que Phidias était absorbé par un idéal de grandeur et de beauté divine et donnait aux humains la majesté des immortels, Praxitèle faisait plutôt descendre le ciel sur la terre. Avec lui, les Olympiens s'humanisent; Hermès, Apollon se font bergers; Aphrodite s'incarne en Phryné, comme Éros en enfant mutin. La force et la noblesse cèdent le pas à la souplesse et à la grâce;

1. *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 498.

2. *Meisterwerke*, p. 460; P. Paris, *Polyclète*, p. 67. Voir plus haut, page 68, note 2. M. Couve admet aussi, sans y insister, que l'auteur de la statue de Délos, ceux des têtes de Dresde et de Cassel ont subi jusqu'à un certain point l'influence de l'école praxitélienne (*Monuments et Mémoires*, t. III, 1896, p. 150).

l'artiste ne veut plus nous émouvoir, mais nous plaire seulement et nous charmer, et pour ce succès il ne recule même pas devant la mièvrerie, que dis-je? devant l'esprit.

Et voilà des qualités nouvelles, bien séduisantes, bien faites pour captiver le goût des Grecs. Ceux dont les yeux et la mémoire sont enchantés de cet art caressant et comme voluptueux admettent malaisément des conceptions plus froides, et dont la grande supériorité est d'être plus simples et plus savantes. Une copie absolument consciencieuse et sincère d'un chef-d'œuvre de Polyclète, la réplique de Délos par exemple, les intéresse et les instruit; mais, non plus que l'original, elle ne caresse et flatte les regards. Elle ne peut lutter contre les productions d'un art plus raffiné, et cependant plus populaire, d'un art qui parle aux sens et qui, porté par le succès, s'étend et déborde de toutes parts. Mais il n'est pas impossible de concilier ce que les temps nouveaux doivent aux gloires d'autrefois avec les exigences d'un goût modifié, et c'est de ce besoin que sont nées des statues comme celle du Prado.

C'est toujours le Diadumène de Polyclète, et, en le voyant, personne ne peut prononcer un autre nom que celui du maître argien; mais il est autre chose à la fois; il s'est rajeuni, il s'est réchauffé au contact d'œuvres plus nouvelles, vivantes d'une vie moins abstraite. De là ces traits caractéristiques que je rappelle encore, l'atténuation délicate des formes, l'ondulation plus souple des lignes, la plus molle inflexion du cou, des genoux et des coudes, la plus élégante coiffure, toute la tête enfin, et surtout le visage d'une pureté plus fine, où s'est éveillée la pensée.

Que si l'on ne se contente pas de cette analyse générale, et si l'on veut joindre quelque fait précis à cette pure impression esthétique, il n'est pas malaisé de citer des œuvres de l'école de Praxitèle à qui fait nécessairement songer le marbre de Madrid. L'inclinaison prononcée de la tête est naturelle à beaucoup de statues praxitéliennes. L'Éros de Naples, l'Éros de Centocelle au Vatican[1] ont exactement le

1. *Meisterwerke*, fig. 100 et 101.

même mouvement penché qui caractérise nettement encore le jeune Satyre qui se verse à boire, la statue depuis longtemps célèbre du musée de Dresde, ainsi que ses nombreuses répliques, dont M. Ghirardini a fait connaître il y a peu d'années d'intéressantes variantes[1]. M. Furtwængler, à propos du Satyre de Dresde, a heureusement mis en lumière que Praxitèle avait subi l'influence argienne. Il n'est pas douteux que l'auteur de la statue du Prado a fait subir à son modèle argien les mêmes transformations que Praxitèle à l'original — l'athlète de Munich, peut-être, est une réplique de cet original — qui a inspiré le type du Satyre se versant à boire. Je m'explique fort bien, pour moi, quel rôle conscient ou inconscient a pu jouer le souvenir du Satyre de Praxitèle dans la réplique madrilène du Diadumène de Polyclète.

Il ne s'agit pas d'ailleurs de discuter si, sous la nouvelle forme où nous le montre le marbre du Prado, ce Diadumène est une œuvre plus ou moins belle ou parfaite. Je comprends que les répliques de ce style aient eu beaucoup de succès, mais je ne m'occupe pas de savoir si ce succès était légitime. Cependant je ne puis m'empêcher de dire que la voie où s'était engagé notre sculpteur était un peu dangereuse. Un autre l'a suivie avec moins de prudence, et il s'est égaré. On connaît la tête de diadumène récemment acquise par le Musée britannique, et que M. Murray a publiée avec une courte notice dans la *Revue archéologique*[2]. Je ne puis la trouver belle. Le visage me paraît maigre et sec; son expression de douleur m'étonne; les cheveux, dont M. Murray loue la finesse et la douceur, sont disposés en mèches trop longues, molles et comme pendantes. Il m'est très difficile de retrouver ici Polyclète, malgré les analogies de forme et de structure qu'une analyse rigoureuse permet de saisir. Je cherche en vain des souvenirs heureux du modèle original; il n'en reste pour ainsi dire

1. *Meisterwerke*, fig. 97. Ghirardini, *Il satiro che versa da bere*, dans le *Bullettino della Commissione archeologica communale di Roma*, 1892, pl. XI-XIV.

2. *Revue archéologique*, 1895, II, p. 145, et pl. XI, XII. Cf. Couve, *Monuments et Mémoires*, t. III, 1896, p. 146.

aucun, et cela parce que la transposition qu'a voulue l'artiste est trop complète. Ce qu'a fait l'auteur du marbre du Prado avec un esprit modéré, un goût sûr et une main légère, l'autre l'a fait lourdement, brutalement. Tandis qu'on voulait en rajeunir le type, la tête du Diadumène a vieilli, et s'est attristée; ses traits ont perdu l'éclat de leur vie florissante; ses yeux se sont éteints, ses lèvres se sont flétries et affaissées; sa parure de cheveux a perdu de son charme pour vouloir devenir trop élégante. L'athlète de Madrid évoque, avec le souvenir de Polyclète, celui de Phidias et celui de Praxitèle; la tête de Londres, malgré l'effort du sculpteur, qui, lui aussi, voulait faire profiter son modèle des raffinements de l'école attique, a dépassé le but parce qu'il manquait de goût, et n'a créé qu'une œuvre triste et bâtarde.

Du reste, toutes ces différences qui distinguent les répliques du Diadumène, les unes essentielles et fondamentales, les autres réduites à de fugitives nuances, sont une occasion nouvelle d'affirmer qu'il ne faut pas étudier les copies antiques avec nos idées modernes, considérant qu'elles doivent être de simples moulages ou de simples reproductions machinales dont l'exactitude fait tout le mérite. Chez les anciens, à ce qu'il semble, les copistes, au sens précis du mot, sont fort rares : il y a surtout des interprètes. Les libertés qu'ils prennent avec le modèle sont très grandes. Comment ne leur semblerait-il pas légitime de changer le style d'une statue qu'ils reproduisent, puisqu'ils n'hésitent pas quelquefois à modifier l'attitude et les gestes? C'est par de telles pratiques qu'ils relèvent ce que le métier aurait de terre à terre et d'impersonnel, et qu'ils font œuvre d'artistes. L'auteur du Diadumène du Prado a eu l'idée et la main singulièrement heureuses. C'était probablement, je l'ai dit, un sculpteur de l'âge gréco-romain, et l'on s'étonne un peu, tout d'abord, qu'à cette époque d'art banal et conventionnel se soit trouvé un copiste de talent aussi original. Mais cette époque est peut-être un peu trop négligée maintenant, et parfois calomniée. Une réaction en faveur d'œuvres et d'artistes autrefois estimés à trop haut prix, aujourd'hui trop délaissés, ne saurait tarder à se faire. Il ne faut pas oublier que la Vénus de Milo

est très probablement sortie des mains obscures d'un sculpteur né à Antioche du Méandre, Agésandros, fils de Ménidès, lequel vivait peu d'années avant ou après Jésus-Christ. Celui-là non plus n'était qu'un copiste, disons, si l'on veut, qu'un interprète. Pourquoi ne pas admettre que d'autres, comme lui, ont eu du génie? Le mot ne me semble pas trop fort, appliqué à l'auteur du chef-d'œuvre que j'ai essayé de faire mieux connaître.

PIERRE PARIS.

MIROIRS GRECS A RELIEFS

Les miroirs qui suivent appartiennent au Musée national d'Athènes. Tous ou presque tous sont d'époques et de styles différents ; aussi n'essaierai-je pas de les relier d'un lien factice. Je remarquerai seulement que quatre d'entre eux proviennent d'Érétrie, où de nombreux reliefs de bronze ont été découverts [1].

I

Érétrie. — Fig. 1. — Trouvé en juillet 1885 au lieu dit κάτω Μάμουλα et confisqué par le gouvernement (S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, 1886, p. 248). N° 7422 de l'Inventaire du Musée national. — Diamètre, 0m,08. Bien conservé, sauf aux bords.

Plaque centrale qui décorait l'une des faces d'un miroir [2]. Au-dessus de la mer, figurée par deux rangs de postes et un dauphin allant à gauche, taureau

1. Je citerai, parmi les hydries, celle de la collection Radowitz, à Constantinople (Furtwængler, *Collection Sabouroff*, pl. CXLIX), celle de la collection Sabouroff (Furtwængler, *ibidem*) et une seconde au Musée de Berlin (*Jahrbuch*, 1888, p. 250-251), enfin le n° 7913 du Musée d'Athènes (*Catal. des Bronzes du Polytechneion*, 29, p. 10-11). Parmi les miroirs, deux, après avoir fait partie des collections de la Société archéologique, sont au Musée d'Athènes (nos 7670 et 7424; *Bronzes du Polytechneion*, 161-162, p. 45-46, et Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 15, p. 213-222) ; trois sont à l'Antiquarium de Berlin (*Anzeiger*, 1894, 14-16, fig. 15-17, p. 118-119) ; un dernier est au British Museum (*Anzeiger*, 1895, p. 169, 12). Mais il va sans dire que les riches nécropoles d'Érétrie livreront, et sans doute ont déjà livré, bien d'autres reliefs.

2. Cf., à défaut du miroir 161-162 des *Bronzes du Polytechneion* (reproduit dans les photographies de l'École allemande), celui de l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 15.

galopant dans le même sens, la tête à demi relevée et tournée de trois quarts. Europe, le corps presque de face, la tête de profil à gauche, n'est pas assise sur l'animal : elle flotte à son côté, et se tient de la main à la corne droite du taureau, le pouce allongé, les autres doigts serrant transversalement la corne. Elle est vêtue d'un long chiton flottant, avec un pan retombant jusqu'à la taille. Derrière flotte l'himation, qui couvre le flanc du taureau et qu'Europe relève de la main gauche. Ses bras sont nus, ses pieds ne paraissent pas chaussés[1].

L'applique est d'un art bien connu. La tête d'un profil pur et presque sévère, le nez très long et droit, le menton court et fort, l'œil encore de face, la coiffure simplement massée, jusqu'à la courbe douce du crâne, tous ces traits nous rappellent l'école et le style de Phidias. Sans parler de la belle tête Laborde, l'Éros et l'Héra de la frise du Parthénon[2] ont à la fois même coiffure et même silhouette de visage. Et l'on sait combien de reliefs attiques de la fin du v^e^ siècle présentent les mêmes traits et les mêmes caractères[3]. On a trouvé de ces sculptures dans la béotienne Tanagra, toute voisine d'Erétrie[4]; enfin, à Érétrie même, deux, au moins, des miroirs découverts sont de même style[5]. Le relief d'Europe ne se présente donc pas seul : l'applique est datée par les œuvres mêmes auxquelles nous l'avons comparée et nous nous tromperons, je crois, de peu en l'attribuant à la fin du v^e^ siècle.

Fig. 1.

1. L'Aphrodite au cygne est chaussée dans le relief semblable d'Érétrie, publié dans l'Ἐφημερίς (fig. 2). La Néréide, trouvée avec l'Europe, l'est encore (voyez plus loin).

2. Michaelis, *Atlas*, XIV, 5-6, p. 253-258. Le Bas-Reinach, pl. 11, XIV, XVI, p. 55.

3. Le Bas-Reinach, pl. 49, p. 71, et surtout *ibidem*, pl. 42, p. 67 (relief daté de 400 av. J.-C.)

4. *Archæologische Zeitung*, 1880, pl. 18, p. 187-188 (Gurlitt).

5. *Bronzes du Polytechneion*, 161-162 (quelque peu plus récent), et surtout Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 13.

Nous tirerions la même conclusion, si besoin en était, de l'étude du corps et des draperies. Malgré le vent violent qui gonfle et plisse l'himation, le modeleur n'a pas cédé à la tentation de plaquer l'étoffe contre les membres et d'indiquer trop complètement le corps sous le chiton. Les formes se devinent plus qu'elles n'apparaissent, et ni les seins, ni la tombée du ventre ne sont traités comme dans la célèbre statue d'Épidaure [1]. Là même où, comme aux genoux, l'étoffe est tendue par la résistance des chairs, elle se replie derrière le jambes, plus qu'elle n'est tirée par l'obstacle qu'elle rencontre. Si l'on veut se rendre compte de la mesure qu'a gardée l'artiste, on n'a qu'à comparer à l'Europe l'Aphrodite sur le cygne que nous citions tout à l'heure [2]. Comme on le voit par la figure 2, le cygne est au repos, tandis que le taureau galope sur la mer de Crète ; aussi les vêtements, dans la première des appliques, tombent naturellement ou sont à peine agités par le vent ; dans la seconde, sont plissés et creusés de nombreux et profonds sillons. Malgré cette différence, le traitement des draperies est le même : pas plus sur un miroir que sur l'autre, elles ne moulent de près le corps. Que si l'on allègue la forme même et la multiplicité de ces plis bouillonnants, le gonflement caractéristique de l'étoffe, les courbes artificielles qui marquent la retombée des pans, les même conventions se retrouvent dans l'Aphrodite au cygne, les mêmes envolées hardies des draperies dans les sculptures de la Victoire Aptère [3] et déjà, au

Fig. 2.

1. Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, pl. 14.
2. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 15.
3. Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, pl. 118, *passim*.

Parthénon, dans l'Iris du fronton oriental[1]. Si l'impression générale est quelque peu confuse, si les saillies semblent parfois trop fortes, il ne faut pas oublier que le miroir est d'art industriel, et que, sur ce fond de même couleur terne, la silhouette, sous peine de ne pas être aperçue, devait s'enlever vigoureusement, avec dureté même, s'il était besoin. La précision, parfois excessive, des contours choque moins l'œil dans un travail métallique : parmi les bronzes mêmes, elle sied mieux aux reliefs qu'aux figures détachées.

Même conclusion à tirer des détails accessoires. Le taureau, de formes jeunes, de proportions fortes, de silhouette très simple, est d'art encore sévère. La tête ne se retourne pas amoureusement vers Europe, comme dans les monuments postérieurs : elle est simplement dirigée vers le spectateur, comme il arrive dans presque tous les bœufs ou taureaux de profil, si fréquents sur les monnaies grecques[2]. Elle est d'ailleurs d'une structure toute primitive, large et très courte, les poils du front prolongeant par un renflement la ligne des deux cornes. C'est là une disposition très ancienne, que présentent les bœufs archaïques d'Olympie, et certains exemplaires de l'Acropole, antérieurs, sans nul doute, à l'invasion des Perses[3] : il est curieux que le bronzier s'y soit encore conformé. De même il n'a pas donné au dauphin la crête, l'œil rond et saillant, et la panse de l'art hellénistique[4]. Enfin les postes, d'un emploi si fréquent sur les vases « apuliens », ont été employés dans l'art grec bien avant ces vases, et dans le même sens que sur le miroir d'Érétrie, pour figurer de même l'ondulation égale et parallèle des vagues. Je citerai seulement, au début du v^e^ siècle, une peinture de Chachrylion, que m'a signalée M. Pottier[5] ; à peu près à la même date, une plaque découpée en

1. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, t. II, fig. 10, p. 25.
2. Monnaie de Byzance, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1889, p. 93, etc.
3. *Catalogue des bronzes de l'Acropole*, 519, fig. 165, p. 189; *ibidem*, 514, fig. 161, p. 187.
4. Furtwængler, *Collection Sabouroff*, pl. LXXVI, notice.
5. *Museo italiano*, III, pl. 2.

terre cuite du Louvre[1]; enfin, vers la fin du siècle, un médaillon du même musée[2], où M. Furtwængler a vu, sans preuves, l'Aphrodite ἀνιοῦσα que Phidias avait sculptée sur la base du Zeus d'Olympie[3]. A l'époque où se place le relief d'Europe, le motif devait être d'ordre courant, car nous le retrouvons sur les autres miroirs d'Érétrie, où la mer fait également partie du champ[4].

Tous ces indices sont donc concordants et la date de la représentation est, à peu de chose près, fixée. D'où l'importance que prend l'applique dans l'histoire figurée du mythe.

Car, dans les légendes pareilles du jeune éphèbe et du dauphin[5], et surtout de Phrixos et du bélier[6], s'il sembla d'abord naturel de représenter les héros *sur* les animaux qu'ils chevauchèrent, on en vint de bonne heure à les figurer simplement *à côté* de ces animaux, non point portés par eux, mais seulement s'appuyant de leur aide pour accomplir leur course miraculeuse. C'est ainsi que, sur un vase de Capoue, Phrixos se tient simplement de la main à la corne du bélier[7] : il n'y cherche qu'un point de support, et, comme l'a remarqué Jahn, semble voler au flanc de l'animal. J'interpréterais de même une coupe à figures rouges de Falerii[8], où le mouvement du bras droit est seul différent[9] : dans ces cas, et dans les cas semblables, l'éphèbe flotte dans l'air et est animé d'un mouvement propre, indépendant de ce bélier qui ailleurs le portait. La variante est d'importance et elle apparaît de bonne heure, dès la première moitié du v^e^ siècle.

1. Dite de Milo, acquise en 1886 (Inv. MNC. 746). Légende de Glaucos.

2. *Gazette archéologique*, 1879, pl. 19, 2. Une monnaie de Sicile est de même date. Barclay Head, *Historia numorum*, p. 112, fig. 70.

3. Roscher, *Lexikon*, s. v. Eros, p. 1356.

4. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 15; *Anzeiger*, 1894, p. 118, 14, fig. 15, et notre second miroir (fig. 3).

5. Pottier-Reinach, *Myrina*, p. 497 et suiv.

6. *Annali*, 1867, p. 91-92. Hartwig, *Festschrift für Overbeck*, p. 14-26.

7. *Bullettino*, 1864, p. 136. Jahn, *Annali*, 1867, pl. C, p. 91-92.

8. *Festschrift für Overbeck*, p. 17, fig. 1. *Anzeiger*, 1895, p. 37-35 (Inv. 3289).

9. Hartwig (*Festschrift*, p. 16-20) y voit le geste d'un nageur : je crois, pour ma part, qu'une raison d'esthétique a seule rejeté le bras droit vers la queue du bélier.

Au contraire, dans l'art archaïque et même sur les vases de beau style, Europe apparaît toujours assise sur le taureau. Elle l'est dans la métope de Sélinonte[1], comme sur les amphores de Cæré[2] et les peintures attiques à fond blanc[3]. C'est à peine si une terre cuite de Dresde la montre légèrement inclinée, et moins assise qu'appuyée sur l'animal galopant[4]; encore le groupe n'est-il guère que de la fin du v^e^ siècle. Trois vases, une hydrie de Cyrénaïque au British Museum[5], un plat de Kertch à l'Ermitage[6], une coupe d'Apulie au musée de Vienne[7], sont les premiers monuments où Europe paraisse à la fois vêtue et flottant au cou du taureau. Encore pourrait-on dire que ce sont à peu près les seuls[8], car le motif, à peine inventé, fut transformé de bonne heure. Dans cette course rapide sur les flots, les vêtements ne convenaient bien qu'à une figure assise (et c'est peut-être la raison pour laquelle l'art du v^e^ siècle évite de montrer autrement l'héroïne) : au contraire, si l'on changeait la pose, le prétexte était excellent à la figurer nue et se jouant au flanc de Zeus. Dès le IV^e^ siècle, les potiers d'Athènes parent ainsi leurs vases à groupes coloriés[9], et l'on sait le parti que les décorateurs pompéiens et romains[10] ont tiré de ce sujet de mythologie galante.

1. Brunn-Bruckmann, *Denkmæler*, pl. 288, 2.

2. Overbeck, *Zeus*, 6-7, p. 425-426. O. Jahn, *Die Entführung von Europa*, pl. V^a^, p. 21. *Bull. de corr. hell.*, XVI, 1892, p. 254, 5-6 de la liste de M. Pottier.

3. Coupe de Munich, O. Jahn, *Die Entführung*, p. 44-5, pl. VII (*Monuments et Mémoires* t. II, 1895, p. 42-43, 12). Bobine du Musée d'Athènes, Jahn, *ibidem*, p. 45-49. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ, 1885, pl. 5, 1, p. 119 (Tsoundas).

4. *Anzeiger*, 1889, p. 157-8, Prov. béotienne.

5. *Catal. of Vases in British Museum*, III, p. 182, E 231. J'en dois un calque à l'obligeance de M. Murray.

6. Overbeck, *Zeus*, p. 440, 21^a^. Jahn, *Die Entführung*, p. 49-52. *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1866, pl. 3, p. 79 (Stephani).

7. Overbeck, *Zeus*, p. 444, 22. Jahn, *Die Entführung*, pl. VIII, p. 46.

8. Je citerai quelques gemmes, dont celle de Cades, 120, d. Overbeck, *Zeus*, p. 464.

9. On connaît au moins quatre de ces vases : 1° Jahn, *Die Entführung*, p. 47, pl. IX^d^. Overbeck, *Zeus*, p. 144, 24 (Athènes). — 2° Stackelberg, *Græber d. Hellenen*, pl. L, 1, p. 40. *Catal. of Vases in British Museum*, IV, p. 237, G 6 (anc. coll. Burgon). — 3° Furtwængler, *Besch. d. Vasens. i. Antiquarium* II, p. 808, 2909. — 4° Musée du Louvre, 123.

10. *Monumenti*, XI, pl. X^a^.

Restent donc les trois seules peintures que nous avons signalées. Il suffit de les comparer rapidement au relief d'Érétrie, pour apercevoir les différences qui les séparent. Je ne dirai rien du sens même de la scène : le taureau ne galope à gauche que sur la coupe de Vienne : sur les autres vases, le sujet est transposé. Mais l'hydrie même du British Museum, la plus rapprochée, par le style, du miroir, est, ou paraît, cependant, plus récente : ni la coiffure, ni le type de la tête, ni les plis de l'apoptygma, ne semblent convenir au v^e^ siècle [1]. Avec les autres peintures, nous descendons au IV^e^ et peut-être au III^e^ siècle : rien d'étonnant que l'esprit des représentations soit différent et qu'Europe semble nue sous le fin chiton dont l'a vêtue le peintre de la coupe apulienne. D'ailleurs les gestes, dans aucun cas, ne sont les mêmes. L'himation a disparu sur le vase de Kertch, n'a jamais existé sur l'hydrie de Cyrénaïque, est tout autrement plissé par le vent et soulevé sur la coupe de Vienne. Le point d'attache même varie. Sur le vase du British Museum, le bras gauche entoure le cou du taureau; dans la peinture apulienne, la main d'Europe est simplement posée sur le front de Zeus. Dans la seule assiette de Kertch, la main saisit la corne du taureau, mais elle le fait encore d'une manière différente, le pouce croisé, non allongé comme sur le miroir [2].

Je ne veux pas dire par là que le bronzier ait, le premier, eu l'idée de montrer Europe flottant dans l'air auprès du taureau. Mais, parmi les rares représentations que nous connaissions de ce motif, le miroir d'Érétrie occupe, par la date et le style, une place d'honneur, la première.

Je n'ai pas pu faire reproduire une seconde applique, trouvée au même endroit et entrée en même temps que la première dans les

1. Il est certain que le commerce des vases attiques en Cyrénaïque se ralentit pendant et depuis la guerre du Péloponnèse. Mais il ne faudrait pas en conclure que tous les vases à figures rouges trouvés en ce pays fussent antérieurs à 404 (retouches blanches et jaunes sur l'hydrie du British Museum).

2. Il en est de même sur le vase Hope, Millin-Reinach, II, pl. 6, p. 46.

collections du Musée national[1]. Peut-être décorait-elle l'autre face du miroir. Le diamètre semble, à première vue, un peu différent (0m,085 au lieu de 0m,08), mais le relief est aujourd'hui en si mauvais état qu'il n'a pu être exactement mesuré. En tout cas, il faisait partie d'un miroir tout semblable : les bronzes sont de même art et de même époque.

Sur le même fond de postes représentant la mer, une Néréide chevauche un monstre marin galopant de même vers la gauche. La bête n'a que l'avant-train d'un quadrupède; le corps s'enroule, parallèlement aux bords du champ, en une longue courbe squameuse, dont la queue apparaît à droite, près du buste de la Néréide. La tête du monstre est retournée et verticalement dressée vers le haut du miroir. Elle est d'une structure toute caractéristique, très différente de celle du cheval, mais se rapprochant de celle du dogue : l'animal est un chien marin, semblable, sauf la protome, au dragon de mer ou à l'hippocampe.

La Néréide est assise à droite, le bas du corps de profil et le buste presque de face. La tête, mal conservée, regardait à droite : elle paraît semblable à celle d'Europe. Le costume était identique, mais l'himation, au lieu de flotter par derrière, était posé sur les genoux. Les pieds sont chaussés.

Le motif n'a rien qui doive nous surprendre, ni que l'art des Grecs n'ait connu. Le chien marin n'apparaît pas ailleurs, mais on sait l'infinie variété des monstres que l'imagination hellénique avait conçus de très bonne heure et qu'elle rattachait au cycle de Poseidon. Le griffon marin apparaît sur une plaque « argivo-corinthienne » de l'Acropole[2], le dragon marin sur un pinax corinthien[3] et sur des vases à figures rouges[4], le veau marin sur un relief du IVe siècle[5]; et je

1. Inventaire, 7423.

2. De Ridder, *De ectypis quibusdam æneis quæ falso vocantur « argivo-corinthiaca »*, 17, p. 13. *Bronzes de l'Acropole*, p. 116, 355.

3. *Antike Denkmæler*, I, pl. 7, 26. Furtwængler, *Beschr. d. Vasens.*, 780.

4. *Monumenti*, XII, pl. XV.

5. *Archæologische Zeitung*, 1884, p. 27, pl. 2-3.

ne parle ni de l'hippocampe, ni des lions, boucs, sangliers ou panthères de mer, ni du phoque bien connu de l'*Odyssée*[1]. Dans ce concours de monstres, le chien de mer était à sa place : la légende sicilienne ne prêtait-elle pas déjà des protomes semblables à Scylla l'« aboyeuse »?

On remarquera la prédilection des bronziers pour ces figures flottantes ou chevauchantes : d'un côté, un monstre ou un cheval qui s'enlève ; de l'autre, une femme inclinée ou assise ; nul motif ne convenait mieux à remplir le cadre rond du miroir[2].

II

Érétrie. — Fig. 3. — Provenant de fouilles faites chez N. Τζώτζη (Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 1889, p. 141, 15). N° 7421 de l'Inventaire (1006 de la Société Archéologique). — Diamètre, 0m,138. Épaisseur de la tranche, 0m,009. — Assez bien conservé, mais le relief détaché du champ et en partie cassé (le pied droit de l'Aphrodite a disparu : les pattes de derrière du bouc et la patte gauche de devant étaient séparées du corps, aussi n'ont-elles pas été reproduites sur la vignette obtenue à l'aide d'une photographie).

Boîte de miroir, la tranche ornée de filets parallèles, le bord cerné de cercles concentriques[3], le fond doré. Le relief était, comme dans les cas analogues, soudé par du plomb sur le champ.

Bouc galopant à droite, les pattes de derrière réunies, celles de devant séparées et ployées aux genoux, la gauche portée plus haut que la droite[4]. La déesse est assise, ou, pour mieux dire, inclinée sur le dos de l'animal, le corps de trois quarts à gauche, la tête à demi retournée vers la droite. Du bras gauche elle se tient au cou du bouc, du droit elle relève l'himation qui couvre sa tête, flotte derrière elle, et revient par devant sur ses jambes. Son buste est

1. *Odyssée*, IV, 400. Cf. *Archæologische Zeitung*, 1865, pl. CC, p. 75-76.

2. *Bronzes du Polytechneion*, 158, p. 44 ; *ibidem*, 159, p. 44 ; Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 15 (Néréides). — *Bronzes du Polytechneion*, 160, p. 45 (Ménade), — Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 15 (Aphrodite et cygne). Il faut ajouter les trois *Epitragia* (Voyez plus loin).

3. *Bronzes du Polytechneion*, p. 43, 3 et pp. 48-49, *passim*.

4. Comme dans le miroir du Louvre, dont nous parlerons plus loin.

nu et ses pieds ne sont pas chaussés. Dans le champ est un chevreau galopant vers la droite et une sorte de thymiatérion, dont la flamme est nettement indiquée.

Le sujet est depuis longtemps connu. L'Aphrodite chevauchant le bouc était adorée à Élis et sous l'Acropole d'Athènes comme Pandèmos et comme Epitragia. Une vingtaine de répliques[1] ont été mentionnées par MM. S. Reinach[2], Furtwængler[3], Bœhm[4], Bethe[5], Collignon[6]. Parmi elles, sont déjà trois miroirs grecs à relief[7]. Aussi n'essaierai-je pas ici de reprendre l'étude du motif ; tout au plus tenterai-je d'y ajouter.

Fig. 3.

Le groupe de Scopas a été plusieurs fois rappelé à propos de la Pandèmos, mais je doute que ç'ait été toujours avec juste raison, car très peu des répliques énumérées plus haut ont pu en dériver, et les plus anciennes au moins d'entre elles n'en ont certainement pas procédé. C'est ce que je voudrais brièvement établir.

Le groupe d'Élis nous est connu par Pausanias[8] et par trois mon-

1. Supprimer le n° 13 de la liste Bœhm-Bethe (voy. plus bas, notes 4 et 5). Ajouter l'hydrie *Jahrbuch*, 1889, p. 408, — d'après le *Jahrbuch*, 1888, p. 251, un camée d'Apulie (*Catal. of gems in British Museum*, pl. G, 809), — un disque de marbre du Louvre (*Monuments et Mémoires*, I, 148, fig. 2), — un miroir d'Érétrie (*Anzeiger*, 1894, p. 119, 16, fig. 17). Notre relief serait le vingtième exemplaire connu, le dix-neuvième, si la gemme n° 10 de Bœhm était inauthentique. M. Perdrizet me signale de plus deux terres cuites et un fragment trouvé à l'Heraion.

2. Pottier-Reinach, *Myrina*, p. 293-6.

3. *Jahrbuch*, 1888, p. 251. *Anzeiger*, 1894, p. 113, 16.

4. *Jahrbuch*, 1889, p. 208-217. *Anzeiger*, 1890, p. 69.

5. *Anzeiger*, 1890, p. 27-9.

6. *Monuments et Mémoires*, t. I, 1894, p. 143-150, pl. XX.

7. Deux à l'Antiquarium de Berlin (*Jahrbuch*, 1888, p. 251. *Anzeiger*, 1894, p. 119-16, fig. 17). Un au Louvre (*Monuments et Mémoires*, t. I, 1894, p. 143-150, pl. XX).

8. Pausanias, 6, 25, 1.

naies impériales des Éléens[1]. Les monnaies, chose rare, concordent entre elles et avec la description du Périégète. Le bouc à longues cornes s'enlève à droite : Aphrodite est assise de face, la main gauche posée sur le dos de l'animal, à la naissance du cou, le bras droit ramené sur la poitrine. Un large himation couvre la tête de la déesse, flotte derrière elle et retombe sur ses genoux : un chiton, serré à la ceinture, paraît sous la draperie. Dans le motif, ainsi conçu, aucun lien étroit ne rattache les deux parties du groupe ; l'Aphrodite et le bouc sont simplement juxtaposés, ou, plus exactement, superposés. Or Pausanias parle expressément d'une statue de bronze assise sur un bouc de même métal : les deux pièces sont évidemment distinctes, fondues à part et emboîtées postérieurement. La phrase n'aurait pas de sens si, comme sur notre miroir, le bras de la déesse entourait le cou du τράγος, et les monnaies nous montrent qu'en effet il n'en était rien.

Là se borne ce que nous savons du groupe d'Élis. Nous ignorons absolument quand Scopas l'avait modelé, et c'est une hypothèse toute gratuite[2] que d'y voir une œuvre de jeunesse. Or la carrière du maître de Paros se poursuit très avant dans le IVe siècle[3] ; ce que nous pouvons affirmer touchant la date de la Pandèmos est donc, et simplement, qu'elle est de la première moitié du siècle, ou, si l'on veut, d'avant 351.

Il faudrait, par suite, pour qu'il y eût un rapport quelconque entre les répliques de l'Aphrodite et l'œuvre de Scopas, que toutes ces imitations ou ces adaptations fussent, à n'en pas douter, postérieures au groupe d'Élis. Si quelques-unes étaient contemporaines, à plus forte raison si elles étaient antérieures, toute comparaison deviendrait

1. Monnaies d'Hadrien, de Septime Sévère, de Caracalla. — R. Weil, dans les *Histor. Aufsætze Curtius gewidmet*, pl. III, 8, p. 134-135 ; *Journ. of hellen. stud.*, 1886, pl. LXVXX, p. 76-77 ; Baumeister, s. v. Skopas, p. 1669, 1736 ; *Monuments et Mémoires*, t. I, 1894, p. 144, fig. 1.

2. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 234, 252.

3. Au moins jusqu'en 351, date où le Mausolée n'était pas encore terminé.

impossible entre des monuments qui seraient étrangers les uns aux autres. Tel est, je crois, le cas de certaines répliques, en particulier du miroir du Musée national.

A le comparer, même rapidement, avec les monnaies éléennes, non seulement la pose et, par suite, les gestes des deux mains sont différents, mais certains détails caractéristiques séparent les deux œuvres. De ces détails, aucun, remarquons-le, n'indique une date postérieure ; tous, au contraire, sont concordants et nous forcent à placer le relief au moins aussi haut dans le IVe siècle que le groupe de Scopas.

Tout d'abord, et la remarque est d'importance, le bouc de l'ex-voto des Éléens n'est pas de même race que celui de l'applique d'Érétrie. Ce dernier est de l'espèce dite *égagre*, autrefois très répandue à l'est du bassin méditerranéen. Aussi est-il fréquemment représenté sur les monuments orientaux [1], comme dans les peintures ioniennes [2], plus rarement sur les vases de la Grèce propre [3]. La variété proprement hellénique est différente. Les cornes, au lieu d'être recoquillées, y sont droites et longues, recourbées seulement à l'extrémité, soit vers le cou de l'animal, soit, c'est le cas le plus fréquent, en l'air, dans le sens opposé. La très grande majorité des peintres ou modeleurs grecs n'ont connu que cette dernière variété [4] : c'est elle, entre autres, qui paraît sur les monnaies [5], en particulier sur celles de Paros, la patrie de notre sculpteur. Aussi le bouc, dans le groupe

1. Ledrain, *Les Monuments égyptiens*, I, pl. 2. Perrot, *Hist. de l'art*, t. II, 109 (relief de Khorsabad).

2. Amphore de Milo, *Jahrbuch*, 1887, p. 212. Sarcophage de Clazomène à l'Université de Vienne, *Antike Denkmæler*, I, pl. 45.

3. Vase de Theozotos au Musée du Louvre, *Élite céramographique*, III, pl. LXXXIII. *Wiener Vorlegeblætter*, 1888, pl. I, 10.

4. *Journ. of hellen. stud.*, I, pl. VII. *Annali*, 1862, pl. H, p. 125-126. *Archæologische Zeitung*, 1854, pl. LXXI.

5. Monnaie d'Ænos en Thrace (450-400), Barclay Head, *Historia numorum*, p. 213, fig. 456, — d'Ægæ en Macédoine (500), Barclay, p. 177, 118, — d'Archelaos Ier de Macédoine, Barclay, p. 194, fig. 133 et Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1890, pl. 8, 27-28, p. 163, — d'Ægosthènes, *Journ. of hellen. stud.*, 1885, pl. L, 1, p. 58, — de Paros, Barclay, p. 417, fig. 259, — d'Elyros, d'Hyrtacos, de Lisos, de Tarrha en Crète (*Revue numismatique*, 1888, pl. XVIII, 3-12, p. 380-387), de Celenderis en Cilicie, Barclay, p. 600, fig. 322, etc.

d'Élis, est de l'espèce commune. On alléguera vainement[1] que le bronzier aurait voulu s'assujettir à la forme circulaire du champ, des cornes longues et droites devant rompre le cadre et saillir d'une manière disgracieuse hors du miroir. Cette raison peut valoir pour l'exemplaire du Louvre, dont la composition est plus touffue et comme plus pressée : dans le bronze d'Érétrie, d'art plus simple, l'Aphrodite est mieux séparée de l'animal qui la supporte. Nulle raison d'esthétique n'a donc déterminé le modeleur à recoquiller les cornes du bouc : des bois plus droits et plus saillants auraient au contraire mieux rempli le vide du champ. Il en suit, ce que faisait déjà prévoir l'attitude différente de l'Epitragia, qu'aucun lien certain n'unit les deux représentations, et, que, très probablement, le bronzier n'a pas connu, même indirectement, l'œuvre de Scopas.

D'ailleurs le style de l'applique permet les mêmes conclusions. Je n'insisterai pas sur l'agencement très simple de la draperie, sur les plis largement tuyautés, assez semblables à ceux de l'Europe, sur les proportions mêmes du corps, encore courtes et ramassées, sur la tête enfin, de beau style et sans mièvrerie. La coiffure est un indice plus certain. Les cheveux sont relevés en bourrelet sur le haut du front, suivant la mode bien connue de l'époque archaïque, mais deux boucles minces tombent de plus en spirales sur les épaules. La disposition paraît, au premier abord, très récente ; mais elle se rencontre de bonne heure sur les monnaies. Je citerai les belles têtes crétoises d'Aphrodite, frappées à Priansus[2] et à Cnossos[3], toutes deux de la première partie du IVe siècle. J'ai fait reproduire ci-contre (fig. 4) un statère d'Artémis Stymphalia[4], daté, presque certainement, de 362 : si on le compare à l'applique, celle-ci, à coup sûr, ne semblera pas la plus récente. Nous restons donc encore dans la première moitié du siècle, dans le temps même où Scopas fit la Pandèmos.

1. *Monuments et Mémoires*, t. I, 1894, p. 145.
2. Babelon, *Revue numismatique*, 1885, pl. VIII, 9, 163.
3. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1889, pl. 11-17, p. 200 (Svoronos).
4. Barclay Head, *Historia numorum*, p. 380, fig. 243.

Peut-être dira-t-on que le dévoilement, même partiel, d'Aphrodite prouve nécessairement un goût plus moderne, que le bronzier a pu innover sur ce point et modifier la tradition que Scopas lui aurait enseignée. Mais le maître avait sculpté une Aphrodite nue[1], et, s'il fallait en croire M. Furtwængler, il faudrait lui attribuer la Vénus de Capoue[2]. Je consens d'ailleurs que la sculpture monumentale ait été conservatrice, car elle exigeait un travail plus lent et plus difficile, et ses produits, plus en vue, étaient consacrés dans les sanctuaires : n'en avons-nous pas une preuve dans l'Aphrodite même d'Élis et dans la pose presque hiératique de la déesse sur le bouc?

Fig. 4.

Mais, dans les œuvres moins apparentes, d'exécution plus rapide et plus aisée, la tentation devait être grande d'essayer de nouveaux motifs d'art, de rajeunir par tous les moyens le répertoire traditionnel. Si les vases peints, les bronzes, les reliefs de toutes sortes n'avaient pas depuis très longtemps préparé les esprits, comment expliquer, vers le milieu du IV^e^ siècle, cette rapide et multiple éclosion de déesses dévoilées : si la fortune du genre fut grande, c'est qu'une évolution lente l'avait précédé et fait accepter. Beaucoup de ces jalons intermédiaires ne nous ont pas été conservés : assez sont restés cependant pour que la marche de l'art soit certaine. Parmi eux, un didrachme de Camarine nous montre une nymphe à demi nue assise sur un cygne[3], un médaillon du Louvre Aphrodite même sortant à demi nue des flots[4]. Nous l'avons dit plus haut, rien ne prouve que nous ayons là l'Aphrodite ἀνιοῦσα de Phidias : toujours est-il que c'est une Aphrodite et qu'elle est, comme le didrachme de Sicile, de la fin du V^e^ siècle. Les peintures de vases donneraient une foule d'exemples analogues : je n'en retiendrai qu'un qui nous intéresse particulièrement. Sur une

1. Pline, 36.26. Overbeck, *Schriftquellen*, 1174, p. 226.

2. Furtwængler, *Meisterwerke*, p. 628.

3. *Archæologische Zeitung*, 1858, p. 235-236. Barclay Head, *Historia numorum*, p. 112, fig. 70.

4. *Gazette archéologique*, 1879, pl. 19-2.

hydrie de l'Antiquarium de Berlin[1], Aphrodite chevauche le bouc : comme sur notre miroir, le buste de la Pandèmos est nu. Or la peinture, quoique de style libre, est encore de belle époque et elle ne paraît pas postérieure aux premières années du IVe siècle. Le relief d'Érétrie pourrait remonter jusque-là. Je le crois cependant quelque peu plus récent, mais la date extrême, comme pour le groupe de Scopas, me semble être le milieu même du siècle. De toute manière, les œuvres sont contemporaines et rien ne prouve que l'une ait influé sur l'autre. De fait, nous l'avons vu par l'exemple de l'hydrie, l'art attique n'avait pas attendu Scopas pour représenter l'*épidémia* de la Pandèmos. Nous savons quels étroits rapports unissaient les artisans d'Athènes et les bronziers d'Érétrie : rien d'étonnant que tous deux aient obéi à une inspiration commune.

Le groupe d'Élis écarté, il reste à comparer le relief au miroir du Louvre. L'ordonnance de ce dernier bronze est différente, le champ est mieux rempli, l'agencement des draperies plus savant et celles-ci plus curieusement fouillées, la tête est d'art plus délicat et plus « expressif »; mais, si l'exécution est plus habile, je la crois cependant postérieure. L'esprit des deux œuvres n'est pas le même : d'une part, un relief simple à l'excès, de style encore sévère; de l'autre, dans l'applique du Louvre, et dans celle de Berlin, qui semble toute pareille[2], un travail ingénieux, mais qui cherche l'effet et n'est pas sans virtuosité.

Le chevreau qui bondissait sous le bouc se retrouve dans un bas-relief de Sparte[3], mais, dans la plupart des cas, un autre chevreau l'accompagne. Il est possible, comme le motif était courant dès le IVe siècle[4], que Scopas, ainsi qu'on l'a ingénieusement supposé[5], ait étayé

1 *Jahrbuch*, 1889, p. 408. Furtwængler, *Beschr. d. Vasens.*, II, p. 746-747, 2635.

2. *Jahrbuch*, 1888, p. 251.

3. Le « Hund oder Reh » des *Athen. Mittheilungen*, 1877, p. 420-421, est certainement un chevreau.

4. Cf. l'hydrie Castellani, *Jahrbuch*, 1889, p. 408.

5. *Monuments et Mémoires*, t. I, 1894, p. 146.

par ce double support l'avant-train de son bouc. Quant au thymiatérion, il se retrouve de même, quoique porté par Éros, sur l'hydrie de l'Antiquarium [1]. J'ai supposé qu'il était placé dans la partie gauche du cadre : à cet endroit était un vide qui, sur le disque du Louvre [2], est rempli par une kylix; la flamme est un symbole de même sens que le vase consacré.

III

Le miroir reproduit ci-dessous (fig. 5) a déjà été publié [3]. Si je reviens aujourd'hui sur l'applique, ce n'est pas que j'aie l'intention de la décrire de nouveau; elle l'a été, et fort bien, par M. Mylonas. Mais il m'a semblé que son éditeur, cédant à une tentation naturelle, avait eu tort de la rattacher à un original célèbre, l'Aphrodite de Cnide. Le cas est, cette fois encore, le même que dans l'exemple qui précède. Pas plus que l'Aphrodite sur le bouc un groupe de Scopas, notre bronze ne rappelle un chef-d'œuvre de Praxitèle. La démonstration ne peut passer pour superflue, car elle entraîne d'assez graves conséquences.

M. Mylonas rapprochait du relief un tétradrachme de Cnide du III^e^ ou du II^e^ siècle avant notre ère [4]. De fait, on ne peut nier qu'il y ait entre les monuments une ressemblance vague, mais elle s'évanouit à les regarder de près. La tête frappée sur la monnaie est épaisse et lourde, de contours mous, d'exécution pâteuse et sans relief; le cou est fort, le menton gras, les narines sans finesse, la ligne du nez n'a pas ce renflement significatif en bas du front; surtout, ce qui distingue nettement les profils, les yeux, plus enfoncés, sont placés singulièrement plus haut. Enfin, la coiffure achève de séparer les deux repré-

1. *Jahrbuch*, 1889, p. 408.

2. *Monuments et Mémoires*, t. I, 1894, p. 147 et suiv., fig. p. 148.

3. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 11, p. 161-166 (Mylonas). — Trouvé ou du moins saisi à Corinthe. Inventaire du Musée national, 7424. — Diamètre, 0^m^,145. Tranche, 0^m^,009. Relief maximum, 0^m^,018. Les surfaces interne et externe du couvercle étaient dorées.

4. *Numismatic Chronicle*, XII, pl. 16. 15 et Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, p. 163.

sentations ; le diadème, apparent sur le bronze, a disparu sur le tétradrachme, où les cheveux, largement ondulés, convergent en un court chignon ; rien d'analogue aux mèches souples et libres de l'applique, à ces cheveux s'échappant derrière la tête, descendant sur la nuque ou se dressant rebelles en haut du front. Les coiffures ne sont pas moins différentes que les têtes mêmes et nous avons vu combien celles-ci étaient dissemblables.

Tout bien pesé, un seul point est commun entre les reliefs, le collier et les boucles d'oreilles que portent les deux têtes. Est-ce assez pour rattacher l'un à l'autre deux monuments de date et d'origine si différentes? Que nous importe dès lors cette Aphrodite de Cnide, qui, si la monnaie lui ressemble, ne peut par suite ressembler au miroir ? Et quelle preuve avons-nous d'ailleurs que le tétradrachme ait été frappé à l'imitation de la statue? Sans parler de l'invraisemblance, à cette date, d'une reproduction fidèle, nous avons une preuve précise du contraire. Le tétradrachme n'est pas isolé parmi les séries de Cnide; la tête d'Aphrodite, avec le collier et la pendeloque, y paraît dès 410[1], avant la naissance même de Praxitèle. Ces pièces du IV^e^ siècle sont les modèles certains de notre monnaie; inutile de lui en chercher d'autres. D'autant que nous connaissons, par des répliques, et même par des monnaies, l'Aphrodite de Cnide. Les Impériales sont assez bien conservées pour que l'on aperçoive distinctement les bandelettes qui enserrent la chevelure et pour que l'on constate l'absence complète de bijoux ; à eux seuls ces signes extérieurs suffiraient (et l'on sait qu'ils ne sont pas seuls) à séparer profondé-

Fig. 5.

1. Barclay Head, *Historia numorum*, fig. 307, p. 524.

ment les monuments. Donc le tétradrachme n'a rien de commun avec l'Aphrodite de Praxitèle, à plus forte raison l'applique, si différente de la statue.

M. Mylonas avait d'ailleurs pris soin de se réfuter lui-même. En même temps qu'au tétradrachme, il comparait le relief à quelques drachmes corinthiennes, en particulier à certaines d'entre elles qui, en effet, lui ressemblent [1]. Or, ce miroir a dû être découvert à Corinthe; si, comme tout le fait croire, il a été fabriqué dans les ateliers de cette ville, pourquoi le bronzier aurait-il été chercher ailleurs ses modèles, quand il en avait de tout prêts dans les pièces mêmes qui le payaient? Ces modèles étaient anonymes et sans gloire, encore peut-on les dater. Le dernier éditeur les attribue à la première partie du IVe siècle[2]; ils ont donc toute chance d'être antérieurs à Praxitèle.

Il est très vrai de dire que certains détails, comme la touffe de cheveux dressée en haut du front, se retrouvent couramment en Grèce, au IVe siècle [3], et fréquemment dans des œuvres praxitéliennes [4]. De même, si l'on compare la silhouette à la tête Kaufmann, la meilleure réplique de l'Aphrodite de Cnide [5], on ne peut nier une très grande ressemblance entre les profils. La différence est surtout dans l'emploi des matériaux. Si les contours de l'applique sont plus nets et plus précis, si l'aile du nez est plus fine, le menton plus ferme, l'œil moins humide, c'est que le bronze autorisait ces hardiesses et voulait cette sécheresse élégante des traits. Ces mèches folles qui s'échappent ne sont-elles pas, toutes libres et souples qu'elles paraissent, modelées encore comme les tresses rigides des statues archaïques [6]? C'est dire que d'imitation, à proprement parler, il n'y en a pas. Artiste et artisan ont travaillé de leur côté, sans se reproduire, ni peut-être se

1. *Catalogue of greek coins, Corinth*, pl. X, 19. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, p. 164. *Ibidem*, 1896, p. 153-154, nº 16 et suiv., pl. 6, 24.

2. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1896, p. 153-154 (Lambropoulos).

3. Monnaies d'Arcadie à tête de Pan. Cavvadias, Γλυπτά, 196, p. 165-166

4. Éros de Centocelle, etc.

5. *Antike Denkmæler*, I, pl. 41.

6. *Bronzes de l'Acropole*, 619-631, p. 221-222.

connaître. Si les œuvres qu'ils ont laissées ont entre elles quelques rapports, ils viennent de coïncidences toutes fortuites, ils ne sont ni désirés ni voulus.

Vers le milieu du IVe siècle, ce type de tête était courant dans les ateliers grecs. Que Praxitèle l'ait adopté, rien de plus naturel, puisque les artistes et les artisans le reproduisaient à l'infini. Mais c'était le bien commun de chacun, et si des chefs-d'œuvre furent faits sur ce modèle, pourquoi n'en aurait-il pas été de même des produits, plus modestes, de l'art industriel ? Rattacher les seconds aux premiers, c'est être victime d'une illusion ; dans le naufrage où ont sombré presque toutes les œuvres originales du IVe siècle, quelques grands noms ont surnagé. Les archéologues se raccrochent désespérément à ces épaves illustres et s'efforcent d'y rattacher le peu que le hasard des fouilles s'est plu à conserver. A côté des maîtres, combien n'y avait-il pas d'artisans obscurs, originaux à leur manière, créateurs inférieurs, mais indépendants et libres d'attaches officielles? Le bronzier qui modela notre tête restera toujours inconnu ; à sa façon pourtant, il a fait œuvre d'artiste. Praxitèle, on le sent à maint détail, fut son contemporain, non son maître, ni son modèle ; tous deux empruntèrent au même répertoire, mirent en œuvre les mêmes formes d'art, le génie seul les distingua.

Il faut se résigner à ce que des monuments comme l'applique de Corinthe restent toujours anonymes et isolés dans l'histoire de l'art. Ce sont des productions moyennes et courantes, des *opera minora* dont nous ne saurons jamais quelle fut l'originalité véritable. Prononcer à leur sujet les grands noms de l'histoire, c'est vouloir se duper et se payer de mots. Tout ce qu'on peut faire, c'est les rattacher à une époque donnée et comme à un courant de l'art, pour notre bronze, à l'école attique du milieu du IVe siècle. Nous ne savons, nous ne pouvons rien savoir au delà.

IV

Érétrie. — Fig. 6. — Provenant des fouilles faites chez M. Τζώτζη. Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 1889, p. 141,16. N° 7416 de l'inventaire. — Diamètre, 0m,17. Épaisseur de la tranche, 0m,01. Largeur de la bordure, 0m,0175,

Miroir à boîte, composé d'un couvercle et d'un fond, ce dernier orné de quatre filets parallèles. Le couvercle dont la partie interne (concave) est dorée, est décoré d'une bordure de postes et de grènetis entre cercles concentriques. L'applique, de fort relief, est mal conservée. En bas, deux bélières verticales où devait passer un anneau de suspension.

Borée, qu'un mouvement violent emporte vers la gauche, enlève la nymphe Orithye : d'un bras, il la serre à la taille, de l'autre, ramené derrière la tête, il maintient son bras droit. Le dieu a de fortes ailes, largement éployées : sa tête puissante est à demi tournée vers Orithye. Son corps est nu, mais une draperie flotte par derrière et revient par devant couvrir le haut des jambes. Il porte des embades aux pieds. La nymphe, elle, semble entièrement nue. Son corps souple se ploie et se renverse sous l'étreinte. Aussi soutient-elle du bras gauche sa tête qui s'incline, et s'abandonne-t-elle, de l'autre main, au ravisseur. Elle porte un collier et deux bracelets aux poignets.

La fable de Borée et d'Orithye était populaire à Athènes : tous les peintres attiques connaissaient, comme Platon, le rocher légendaire de l'Ilissos. Mais, si les représentations du mythe sont nombreuses (nous en trouvons jusqu'à Érétrie même [1]), l'on en compte très peu où le dieu ravisseur ait déjà saisi la jeune nymphe [2]. D'ordinaire, il la poursuit seulement, ou bien marche seul à grands pas vers la vallée cachée.

Alors même que Borée nous est montré enlevant Orithye, la scène est rarement celle de notre relief. Sur les amphores de Munich et de Berlin [3], le dieu, de ses bras puissants, soulève simplement sa com-

1. Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 1889, p. 213-2 (εὑρ. 1129).

2. Vase de Munich, *Nouvelles Annales*, pl. XXII-XXIII (Baumeister, *Denkmæler*, p. 352, fig. 373). Réplique à Berlin, *Nouvelles Annales*, pl. H (Furtwængler, *Beschr. d. Vasens.*, II, p. 488-490, 2165). Vase de Ruvo, *Bull. Napol.*, *N. S.*, I, p. 1-4. Nous parlons plus loin des vases à groupes coloriés.

3. Citées dans la note précédente.

pagne, comme Pélée fait de Thétis, comme l'époux nouveau, suivant un rite ancien, faisait de sa fiancée. Il ne la transporte pas avec lui comme sur le miroir d'Érétrie. De plus, les vases étant de style encore sévère, Orithye est entièrement vêtue. Le sujet donc est seul le même, l'exécution est entièrement différente. Deux vases attiques à groupes coloriés[1] nous montrent bien Orithye nue, mais le motif est encore autre : la nymphe s'affaisse sur le sol, et, pour ne pas tomber, rejette en arrière ses bras dont s'empare le jeune dieu du vent. Celui-ci ne l'enlève pas, à proprement parler : il la retient seulement dans sa chute. D'ailleurs, c'est une question de savoir si les groupes représentent Borée : ce serait en effet la seule fois que le dieu paraîtrait jeune et imberbe. Ici encore, nous n'avons pas d'analogues directs : nous ne retiendrons que la date même de ces vases, qui sont de la première partie, ou du moins du milieu du IV^e^ siècle : dans les groupes et dans le relief, la figure féminine est également nue et traitée presque de la même manière, la concordance n'est pas sans importance pour déterminer l'âge du relief.

FIG. 6.

Mais, si les représentations antérieures du mythe ne paraissent pas avoir inspiré le bronzier d'Érétrie, les scènes d'enlèvement sont assez fréquentes dans l'art grec, pour avoir pu sans peine servir de modèles.

1. FURTWÆNGLER, *Beschr. d. Vasens.*, II, p. 806-807, p. 2906 (Olbia). *Athen. Mittheil.*, 1882, pl. XII, p. 380-388 (Tanagra).

Les embrassements violents des silènes et des nymphes[1], des centaures et des femmes Lapithes[2], des Dioscures et des Leukippides montrent la même fuite impétueuse de l'homme, et, parfois[3], les mêmes attitudes ployées et renversées de la femme. Mais, là même encore, la similitude n'est pas absolue : le bronzier a fait acte d'indépendance, et, semble-t-il, preuve d'originalité.

Si nous examinons la composition en elle-même, nous serons frappés du mouvement hardi du groupe, et de la largeur que garde encore l'exécution, mais nous devrons relever certaine tendance à l'effet, comme certaine invraisemblance des attitudes. Ampleur du modelé, recherche, parfois excessive, de l'émotion dramatique, tels sont bien les caractères qui marquent, dans ses meilleures productions, l'art du IV^e^ siècle.

Les ailes, très fortes, d'attache robuste, largement épandues, servent singulièrement à propos de repoussoir à l'action principale. Si l'on veut apprécier, sur ce point de détail, l'ingénieuse habileté de l'artiste, on n'a qu'à comparer les pennes grêles et maigres que porte un génie sur une amphore à mascarons du Louvre [4], ou les ailes mêmes, moins larges, moins amples et d'un dessin plus pauvre, dont l'aigle entoure Ganymède sur le miroir de la collection Sabouroff[5]. De même l'allure générale du groupe, le jet hardi des draperies que le vent fait violemment refluer sur les cuisses du dieu, la marche impétueuse de Borée donnent bien l'impression d'un rapt irrésistible, d'une force divine déchaînée, qui fait plier, et qui ploie tout obstacle. Et malgré l'énergie et la soudaineté de l'action, le modelé reste large, les formes sont robustes et très simples. Que l'on place à côté du relief l'applique d'un miroir de Berlin[6], où le mouvement de la figure prin-

1. Monnaies de Thrace, *passim*. Frises des *poloi* des caryatides de Delphes, etc.

2. Monnaies de Zaléens, Barclay Head, *Historia numorum*, p. 175. fig. 151.

3. Scène représentant l'enlèvement des Leukippides, connue par trois sarcophages et par un relief en terre cuite de la collection Campana. *Opere in plastica*, 2, 55. *Archæologische Zeitung*, 1852, pl. XL. 3, p. 433-444. L'original est grec et de bonne époque.

4. Amphore de Lasimos, Millin-Reinach, II, pl. 40, p. 64-67.

5. Furtwengler, *Collection Sabouroff*, pl. CXLVII. *Gazette archéologique*, 1876, pl. 19.

6. Klügmann, *Archæologische Zeitung*, 1876, pl. 4, p. 8-12.

cipale est le même : d'un côté, un dieu puissant, que l'on sent un maître de la nature, au torse fort, aux mouvements simples et libres, de l'autre, un Héraklès qui se cambre et qui fait valoir ses muscles; ici un athlète qui s'étudie, là un dieu sûr de lui et vraiment roi des éléments. La tête est malheureusement perdue, mais l'art, si elle était mieux conservée, y semblerait tout aussi sobre et de valeur égale. Si nous ne pouvons en étudier les traits, du moins en connaissons-nous la charpente: celle-ci est robuste, très large, et presque courte, d'attache forte, et de proportions ramassées par rapport au reste du corps. Un beau torse du Pirée, que l'on a eu raison de rattacher à Scopas, et qui semble, en tout cas, de son école[1], nous donne peut-être une idée de ce que pouvait être la tête, alors qu'elle était intacte. Nous restons par là dans le même cercle et ne quittons pas le milieu du IVe siècle. C'est bien la date qu'il faut attribuer au relief[2].

Pourtant les signes de décadence, si on voulait les chercher avec trop de rigueur, ne manqueraient pas à l'applique. La courbe molle et flexible du corps d'Orithye est certes habilement suivie et séduisante à l'œil, mais, si le buste de la nymphe se renverse et plie en arrière, ce n'est pas, comme on pourrait le croire, qu'elle s'abandonne inerte au bras robuste qui l'étreint. Par un geste gracieux, mais, dans l'espèce, quelque peu puéril, la tête d'Orithye ne s'affaisse pas sans résistance: sa main gauche se trouve placée à point pour la soutenir et le bras s'arrondit à propos pour la recevoir. De même, rien de moins naturel que ce bras droit passé sur l'épaule de Borée et cette main donnée au dieu qui l'a ravie. On dirait une ballerine qui tombe et s'affaisse avec grâce, non une nymphe qui n'est pas consentante et ne suit le dieu que forcée. Ce curieux mélange d'afféterie est bien de l'époque où les grâces séduisantes et mignardes des sous-Praxitèle et des Tanagra commencèrent à remplacer l'art simple et vrai du Ve siècle.

1. Wolters, *Athen. Mittheilungen*, 1892, pl. IV, p. 10 et suiv.

2. Un synchronisme intéressant nous est donné par certains vases de Béotie, à représentations mouvementées et dramatiques, qu'on a justement regardés comme les prototypes des vases de l'Italie méridionale. Cf., entre autres, Tsountas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1883, pl. 7, p. 175-182.

V

Anaktorion. — Fig. 7. — N° 7677 de l'Inventaire (1483 de la Société archéologique). Diamètre $0^{m},087$. Épaisseur de la tranche $0^{m},009$, du couvercle, $0^{m},0005$.

Miroir à boîte, la tranche moulurée. Le couvercle n'est pas conservé. Il n'en est resté que le cercle, rongé aux bords, sur lequel est soudée une troisième lame, celle-ci intacte, qui est l'applique.

Sur un terrain en pente, marqué par un pointillé, arrêté à droite par une colonne ionique à volute et échine, est accroupi Éros, le bas du corps de profil à droite, le buste redressé, la tête même de trois quarts à gauche. De la main droite, il s'appuie sur le sol. La gauche repose sur son genou du même sens, la jambe droite étant repliée sous lui. Un justaucorps couvre le buste, une draperie le bas du corps, les pieds sont chaussés. Sur le sol, près de la main droite, un osselet.

La posture accroupie d'Éros est l'une de celles que les Grecs prêtèrent le plus volontiers aux jeunes garçons [1], jeunes filles [2] et jeunes dieux [3], ainsi qu'à Éros lui-même [4], dès le v^e^ siècle et jusqu'à l'époque romaine [5]. Nulle en effet ne semble plus naturelle au bas âge. Mais c'était l'attitude la plus convenable aussi pour jouer à certains jeux, par exemple aux osselets, que l'antiquité paraît avoir fort aimés. De là ces nymphes et ces jeunes filles que les monnaies [6] et les statuettes de Tanagra [7] montrent accroupies, jouant à leur jeu favori. Telle est ici l'occupation d'Éros, ou, pour parler exactement, celle qu'il vient d'abandonner à l'instant. Car l'objet placé près de sa main droite est

1. Le Bas-Reinach, pl. 85.2, p. 87. C'est ainsi qu'il faut restituer l'enfant de la stèle d'Égine, *Expédition de Morée*, III, pl. 41.

2. C. Robert, *Archæologische Zeitung*, 1879, pl. 6, n° 2, p. 83-84.

3. Outre le motif bien connu d'Héraklès étouffant les serpents, voir le même dieu sur un sarcophage d'Athènes, *Archæologische Zeitung*, 1869, p. 50-51, pl. 19-2. Oxybaphon d'Apulie, *ibidem*, 1850, pl. XVI, p. 162 (Dionysos).

4. *Jahrbuch*, 1888, p. 246 (manche de miroir trouvé dans la nécropole de Marion).

5. Mosaïque de Sentinum à Munich, *Archæologische Zeitung*, 1877, pl. 3, p. 9-12.

6. Monnaie de Tarse en Cilicie, Furtwængler, *Collection Sabouroff*, pl. XCII. Monnaie de Kierion en Thessalie, *Archæologische Zeitung*, 1853, pl. LVIII. 8, p. 115-6.

7. Heuzey, *Monuments Grecs*, I. 5, 1876, p. 9-24,

bien un osselet. Non seulement l'astragale est de cette forme, mais c'est ainsi qu'il est figuré en relief sur les κερμάτια[1] et les plombs[2] d'Athènes. Or Éros, comme tous les enfants grecs[3], est grand joueur d'osselets. Apollonios de Rhodes nous le montre jouant avec Ganymède[4]; un astragale découvert porte son nom[5]; enfin des vases le représentent en plein jeu[6]. Nul sujet n'était donc, ni plus populaire, ni plus naturel, que le motif choisi par le bronzier d'Anaktorion.

Il est à peine besoin de faire observer que l'applique est plus récente que les précédentes. La colonne qui arrête le champ du relief se retrouve dans un bronze de Mantinée, d'époque relativement basse[7]: je n'en connais pas d'exemple au v^e^ siècle. Une convention pareille est le semis de points servant à figurer le sol. Nous ne rencontrons de disposition semblable que sur les miroirs du IV^e^ siècle[8]: dans l'Aphrodite au cygne d'Érétrie[9], qui est de la fin du v^e^, quelques points épars paraissent seuls à côté de parenthèses très espacées. Mais, plus que tous ces détails, la composition même et l'agencement du relief sont significatifs. Nul effort n'est fait, ou ne paraît l'être, pour remplir le cadre circulaire

Fig. 7.

1. Postolakas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1884, pl. 2, 93-95, p. 15-18.
2. *Monumenti*, 1865, VIII, pl. XXXII (*Annali*, p. 340). *Bull. de corr. hell.*, 1884, pl. VI, 205, p. 20.
3. Œnochoé Tyszkiewicz, publiée par Hartwig, *Mélanges de l'École de Rome*, 1894, pl. IV, p. 275-294.
4. *Argonautiques*, III, 8, 117.
5. *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1868, p. 23.
6. Cratère de Capoue, *Catalogue of Vases in British Museum*, III, p. 304, E 501.
7. *Bull. de corr. hell.*, 1884, pl. XXII, p. 396-399
8. *Athen. Mittheilungen*, 1878, pl. X.
9. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1893, pl. 15.

du champ. Tout le haut se trouve libre, des lignes droites et dures cernant les côtés, et, là même où, comme en bas, l'applique serre de plus près le bord, une barre rigide la termine encore. La maladresse du décorateur ne saurait être plus grande.

Pourtant le relief ne doit pas être placé très bas. Le buste du dieu paraît nu, mais à regarder attentivement son bras droit, on aperçoit, près de l'aisselle, deux traits parallèles très fins qui marquent la terminaison d'une manche courte. Des traits pareils se croisent sous le cou; ils ne peuvent appartenir qu'à un vêtement collant qui moulerait la forme du corps. Or l'Éros entièrement vêtu est très rare à l'époque hellénistique. De même l'attitude du dieu est très simple, le relief est une production moyenne et courante, mais d'art relativement sobre. Aussi l'attribuerais-je à la première moitié du III^e^ siècle, peut-être même à la fin du IV^e^.

Si nous laissons de côté ce dernier exemplaire et si nous retenons les quatre seules appliques d'Érétrie, pouvons-nous, avec quelque raison, attribuer à une fabrique commune ces reliefs et ceux, tout semblables, découverts dans la même nécropole? Pouvons-nous, cet atelier unique une fois reconnu, le localiser en un point quelconque du monde grec?

Certes il y a, entre plusieurs de ces bronzes, des rapports frappants. Nous ne risquons pas de paraître trop affirmatifs, si nous attribuons aux mêmes artisans l'Europe et la Néréide, qui décoraient peut-être les faces opposées d'un même miroir. Peut-être même pourrait-on aller plus loin, et rattacher au même atelier le beau miroir avec l'Aphrodite sur le cygne (fig. 2), celui encore du Polytechneion où un *symplegma* dionysiaque s'oppose à Éros et Aphrodite? Mais, passé ce point, nous ne ferons qu'hypothèses gratuites. L'Epitragia du Musée national n'a que peu de rapports avec l'Europe, la Scylla de Berlin est encore différente, le Borée indique une tendance encore nouvelle, et les deux victoires de l'Antiquarium sont d'un style plus récent. Autant d'œuvres,

autant, ou presque, de mains diverses. On dirait les produits de centres opposés et d'époques successives que l'ironie des fouilles aurait seule réunis au même lieu. Dans ces conditions, est-il besoin de dire que nous sommes dans l'impossibilité absolue d'attribuer aux reliefs une origine commune, d'indiquer, même par hypothèse, l'atelier dont ils seraient successivement sortis? Peut-être Érétrie même a-t-elle produit quelques-unes de ces appliques, peut-être Chalcis, à supposer que ses ateliers de bronziers ne fussent pas dès lors délaissés, peut-être Corinthe, Athènes, ou d'autres villes encore du monde grec. A ce moment l'épanouissement de l'art est tel qu'il fleurit en tout lieu : plus d'écoles ne restent, ni de véritables centres d'art.

A. DE RIDDER.

PANTHÈRE DE BRONZE

COLLECTION DE M. LE BARON EDMOND DE ROTHSCHILD

PLANCHE X

Grâce à l'obligeance de M. Edmond de Rothschild, qui nous a prêté les clichés et nous a mis à même d'étudier l'original, nous pouvons publier ici pour la première fois la magnifique panthère de bronze qui fait partie de son cabinet. Cette statuette, de dimensions peu communes [1], a été découverte à Rome au commencement de 1888 [2]. Quand on

1. Hauteur *maxima*, 0m,32; larg. 0m,31. La base est moderne.

2. Renseignement communiqué par M. Feuardent, qui a acheté ce bronze à Rome en mars 1888. — M. le comte Tyszkiewicz, si bien informé de toutes les découvertes d'antiquités faites à Rome depuis trente ans, veut bien m'écrire à ce sujet les lignes suivantes : « Je crois fermement que cette panthère a été trouvée à Rome *via del Babuino* en creusant les fondations de l'église anglaise. A cet endroit on a découvert un grand dépôt de bronzes, presque tous en mauvais état, car on avait établi juste au-dessus un urinoir public et les infiltrations, pénétrant jusqu'aux bronzes, en avaient corrodé une grande partie. Peu de temps avant la trouvaille de la panthère, on mit au jour un grand nombre de bronzes, entre autres une assez grande statuette de Bacchus; elle fut immédiatement achetée par un sculpteur, M. le comte d'Épinay, qui, un peu plus tard, la vendit à M. Hoffmann. Ce bronze se trouve encore au nombre des objets de la succession Hoffmann, que M. Frœhner est en train de cataloguer (juin 1897). La panthère devait former un groupe avec le Bacchus, dont la conservation était meilleure. » D'autre part, M. Feuardent, que j'ai questionné à ce sujet, m'a répondu que la statuette de Bacchus était d'un style médiocre et n'avait certainement rien de commun avec la panthère. N'ayant pas vu le Bacchus, je me contente d'enregistrer ici ces opinions divergentes.

l'a transportée à Paris, elle était couverte d'une oxydation verte très épaisse qui dissimulait le modelé délicat de la surface. Un nettoyage habile, dû à M. André, a fait disparaître cette couche d'oxyde, dont il reste seulement quelques *témoins*. La patine actuelle est peu homogène, tirant tantôt sur le vert, tantôt sur le brun. La surface du corps, le dos et les pattes sont parsemés de taches ovales, imitant les mouchetures de la robe; ces taches ont été obtenues par l'incrustation de lamelles d'argent, cerclées de fines rainures. Des branches de lierre, auxquelles sont suspendues douze feuilles, se croisent sur le dos, sur la poitrine et sous le ventre de la bête. Les rinceaux, noués sur la poitrine, se terminent par deux touffes de baies, formant comme des pendeloques ou des glands. Quatre tétines accusent le sexe; comme à l'ordinaire, et dans la croyance qu'elle était supérieure au mâle, c'est une panthère femelle que le sculpteur antique a figurée[1]. Autour de la jambe droite s'enroule la queue, dont l'extrémité présente une légère cassure.

Fig. 1.

Avec sa patte antérieure gauche levée très haut, son col puissant vivement tourné vers la gauche, sa gueule entr'ouverte montrant des incisives redoutables, l'attitude du fauve n'éveille pourtant pas l'idée de la menace et de la colère. Il y a plutôt une nuance d'ennui inquiet

1. Cf. Oppien, *Cyneg.*, IV, 36; Aristote, *Hist. Anim.*, IX, 1, 3; Élien, *Nat. Anim.*, IV, 49; Pline, *Hist. Nat.*, XI, 263. Voir aussi O. Keller, *Thiere des classischen Alterthums* (Innsbruck, 1887), p. 153, 396.

et de désir inassouvi. Ce n'est pas le félin affamé, en quête d'une proie, mais l'animal familier, le compagnon presque inséparable de Dionysos, dont il partageait, suivant l'idée des Grecs, le goût pour le vin [1] et les instincts sensuels [2]. « Il appartient au dieu, dit Philostrate, parce que, de toutes les bêtes, c'est la plus ardente et qu'elle bondit avec la légèreté d'une Ménade [3]. » Des sculptures connues montrent le dieu tendant soit une grappe de raisin, soit une coupe pleine de vin à la panthère, qui s'étire et se tord coquettement à ses pieds [4]. Ici, le caractère dionysiaque du félin est plus nettement marqué encore par la double guirlande de lierre [5] qui s'enroule autour de son corps, détail que l'on observe aussi sur une panthère d'un des vases d'argent de Boscoreale. Des panthères dont le col est paré de lierre se voient sur des bas-reliefs dionysiaques découverts tant à Rome

Fig. 2.

1. Keller, *ouvr. cité*, p. 151.
2. Aristophane, *Lysistraté*, 1015; Diogène Laërce, VI, 80.
3. Philostrate, *Imagines*, I, 18.
4. Cf. Lenormant, *ap.* Saglio, *Dictionnaire*, t. I, p. 622.
5. Dionysos lui-même est couronné de lierre, κισσοκόμης, κισσοχαίτης; on se couronne de lierre en son honneur, κίττωσις.

Dionysos assis sur une panthère dont le cou est entouré de lierre, bas-relief du palais Barberini (Zoega, *Bassirilievi*, II, 74; Matz-Duhn, *Bildwerke in Rom*, 2310). Panthère montée par un Éros, avec une guirlande de lierre autour du cou (Zoega, *ibid.*, 89.) Cf. une panthère sanglée de lierre, Müller-Wieseler, *Denkmäler*, II, pl. XXXIII, 373. D'autres exemples de panthères avec collier de lierre se trouvent dans le même recueil, t. II, pl. XXXII, 354, 371; XXXVI, 422. A rapprocher du taureau dionysiaque avec guirlande de lierre autour du corps, *ibid.*, pl. XXXIII, 382 et des Centaures figurés de même, *ibid.*, pl. XXXVII, 437.

qu'en Asie Mineure[1]. M. de Rothschild possède lui-même une panthère plus petite, en bronze[2], ornée de deux branches de lierre à seize feuilles qui se croisent sur son dos (fig. 2). Cette charmante figurine, qu'on croit provenir de Syrie, doit avoir servi d'anse à un vase de bronze; la plante des pieds, tout à fait aplatie, montre qu'ils ont été fixés à une paroi. On connaît une panthère analogue, mais sans le lierre, au Musée national de Naples[3]; les pieds de derrière sont posés sur un mascaron[4].

Un des joyaux du même musée de Naples est la charmante statuette de bronze découverte à Pompéi, où l'on a autrefois proposé de reconnaître Narcisse ou Écho; comme l'a vu Henri Brunn[5], cet éphèbe debout, couronné de lierre, n'est autre que Dionysos, faisant de la main droite un geste moitié menaçant, moitié câlin, comme s'il jouait avec une panthère placée à sa gauche[6]. Aucune trace de la panthère ne s'est conservée sur la base circulaire de la statuette; mais il n'est pas nécessaire d'admettre qu'elle y ait jamais existé; l'imagination des spectateurs, accoutumés à ce motif qui devait être célèbre, n'était pas en peine de suppléer l'animal absent. On pourrait citer, dans l'art antique, nombre d'exemples de figures, ayant fait partie de groupes fameux, que les sculpteurs, en particulier les bronziers, ont reproduites plus tard en les isolant, comme on pourrait alléguer aussi des figures isolées, dues même à des artistes de différentes écoles, dont l'art gréco-romain a formé des groupes. Il suffit de rappeler, d'une part, le type d'Aphrodite debout, menaçant de sa sandale ou de son ceste un Éros qui manque presque toujours[7]; de l'autre, des groupes analogues à celui du Casino Borghèse[8], où une statue du type de la

1. *Revue archéologique*, 1892, pl. XXIII.

2. Long. 0m,17; haut. 0m,187.

3. *Museo Borbonico*, t. III, pl. 47, 1.

4. Voir une autre panthère servant d'anse à un vase de bronze, *ibid.*, t. XII, 59, 1.

5. Brunn, *Bullettino dell'Instit.*, 1863, p. 92.

6. Rayet, *Monuments de l'art antique*, pl. XLVIII; photographie Alinari, n° 11237. Cf. Hauser, *Jahrbuch des Instituts*, 1889, p. 113.

7. Par exemple l'Aphrodite de Damas (Mercklin, *Aphrodite mit der Sandale*, Dorpat, 1854, pl. I, 2).

8. Nibby, *Monum. Borghesiani*, pl. XLIV, 2.

Vénus de Milo est associée à une imitation de l'Arès Borghèse. Évidemment, il ne s'agit là que de copies ou de répliques; si l'hypothèse de Brunn est recevable, comme nous le pensons, il a dû exister quelque part un groupe renommé représentant le jeune Dionysos, dans l'attitude que lui prête la statuette de Naples, jouant avec une panthère. Or, la panthère du cabinet de Rothschild conviendrait parfaitement à la restitution d'un groupe de ce genre. On peut, d'ailleurs, rien qu'en consultant les statues encore existantes, découvrir nombre de figures de Dionysos, associées, suivant la même donnée générale, à une panthère du même type. Ce motif de l'animal séant, levant la tête et la patte (généralement la patte gauche), est, en effet, presque de tradition dans la statuaire hellénistique et romaine. Outre les statues publiées par Clarac, qui montrent Dionysos debout en compagnie d'une panthère dans cette attitude [1], on en citerait bien d'autres, tant en marbre qu'en terre cuite, où le jeune dieu paraît dans des positions diverses, mais où la panthère qui l'accompagne semble toujours inspirée du même modèle [2]. Il est beaucoup plus rare, du moins dans la sculpture en ronde bosse, que la panthère soit représentée bondissante, debout, couchée tranquillement auprès du dieu [3] ou lui servant de monture [4]. Or, comme le groupe formé de Dionysos debout et d'une panthère levant la patte, si fréquent dans la sculpture gréco-romaine, ne paraît pas, à ma connaissance, sur les vases peints, on a lieu de croire que les ouvrages qui l'ont popularisé

1. Clarac (éd. Reinach), p. 377, 7, Munich; p. 379, 3, Naples; p. 381, 4, Capitole; p. 381, 5, Dresde; p. 384, 4-7, Dresde et Vatican; p. 386, 2, villa Massimi; p. 391, 6, Deepdene.

2. Berlin 88; d'Escamps (coll. Campana) 11; Bishop, *Paradigmata Gràphices*, 37; Florence, Palazzo Vecchio (Arndt, *Einzelverkauf*, 343); Louvre (Frœhner 224); Ludovisi (Schreiber 77); Pottier et Reinach, *Nécrop. de Myrina*, pl. VII, p. 300, etc.

3. Exemples dans Clarac, p. 376 et suiv. Voir aussi Berlin 87; *Bull. napolit.*, t. VII, pl. XIV, 1; *Recueil de Constantine*, t. XXIX, pl. à la p. 468; *Mus. Kircher*, p. 95; villa Ludovisi (Arndt, *Einzelverkauf*, 269).

4. Clarac, p. 383, 2 (Giustiniani). Sur les bas-reliefs, les peintures et les pierres gravées, le groupement de Dionysos et des personnages de son thiase (Satyres, Ménades, etc)., avec une ou plusieurs panthères, présente d'innombrables variétés; voir les exemples cités par Keller, *ouvr. cité*, p. 150-151.

ne sont pas antérieurs à la fin du IVe siècle avant J.-C., c'est-à-dire à l'école de Praxitèle. Bien plus, la variété des types de Dionysos debout, contrastant avec la fixité relative du type de la panthère, donne à penser que le modèle de celle-ci a été consacré par quelque œuvre où l'animal dionysiaque était figuré seul (tel qu'un ex-voto de grande dimension), ou dont il parût constituer le principal mérite. A l'appui de cette manière de voir, nous alléguerons deux répliques en bronze de la panthère du cabinet de Rothschild, de dimensions presque identiques et l'une et l'autre isolée. La première faisait autrefois partie de la collection Pourtalès[1]; acquise en 1865 au prix de 1150 francs, par M. Milani, de Francfort sur le Mein, elle figure au catalogue de vente de cet amateur (1883, n° 429); je ne sais où elle se trouve aujourd'hui[2]. Elle est très semblable à la statuette que nous publions, avec cette différence qu'elle lève la patte *droite* et n'est pas décorée de feuillage. La seconde[3], qui a passé de la collection d'Ambras au Musée Impérial de Vienne, est identique à la précédente, si ce n'est qu'elle a les yeux incrustés d'argent. Sacken, en la publiant, a émis l'opinion qu'elle avait fait partie d'un groupe avec Dionysos. Répétons que l'existence de groupes ainsi composés est certaine, mais qu'en présence d'une panthère isolée, il n'est nullement nécessaire d'admettre qu'elle ait primitivement fait partie d'un groupe. Comme nous et mieux que nous, en voyant une panthère dans cette attitude, les anciens suppléaient par la pensée Dionysos absent, de même qu'ils suppléaient une panthère absente à côté du prétendu Narcisse de Naples. L'art et la littérature antiques demandent souvent à être entendus à demi-mot.

L'association de la panthère avec Dionysos, très rare encore dans la première partie du Ve siècle (il y en a fort peu d'exemples sur les vases à figures noires)[4], devient de plus en plus fréquente depuis

1. Haut. 0m,28.

2. Photographiée dans le rare volume *Souvenir de la galerie Pourtalès*, pl. XLVII (un exemplaire de cet album est au Cabinet des Estampes).

3. Sacken, *Antike Bronzen*, pl. LIV, 1, p. 120. Haut. 0m,29.

4. Sur les vases à figures noires, les animaux de Dionysos sont le bouquetin, le taureau, la biche, le mulet. La panthère debout à côté du dieu paraît sur un vase du

le milieu du siècle suivant et finit par être presque de règle à l'époque romaine. Nous avons déjà dit que le type de la panthère séante, la tête et une patte antérieure levées, ne paraît pas avant le IVe siècle. Mais cette attitude n'a pas été prêtée seulement à la panthère. On la trouve attribuée beaucoup plus anciennement au griffon, devenu le compagnon d'Apollon dans l'art grec[1], au lion, à divers animaux fantastiques, et cela non seulement dans l'art grec le plus ancien, mais dans l'art oriental. Les monuments en question forment une série très curieuse à étudier. En général, dans les plus archaïques, on se trouve en présence de deux animaux affrontés, levant chacun une de leurs pattes antérieures et séparés soit par une plante, une palmette, un arbre sacré, un autel, soit par un personnage qui, debout ou agenouillé entre les animaux, tient parfois de chaque main une des pattes qu'ils élèvent[2]. On ne rencontre que peu d'exemples de cette composition dans l'ancienne Égypte[3], où les animaux sont bien plus souvent adossés qu'affrontés[4]; mais elle paraît de très bonne heure dans l'art syrien[5], à Chypre[6], en Assyrie[7],

recueil de Gerhard (*Auserl. Vasenb.*, 36); un autre montre la panthère combattant à côté de Dionysos dans une Gigantomachie (*ibid.*, 63). Cf. Thraemer, art. *Dionysos* dans le *Lexicon* de Roscher, p. 1096.

1. Schneider, *Album... der Antikensammlung* (de Vienne), pl. XXXIV; Clarac, p. 243, 5; *Bull. de corresp. hellén.*, t. VI, p. 178.

2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. II, fig. 444; cf. *ibid.*, fig. 305, 331; t. III, fig. 425 (imitation phénicienne de même motif); Studniczka, *Kyrene*, fig. 29 (imitation ionienne). Voir aussi O. Richter, *Kypros*, pl. CXV, 6.

3. Voir le pectoral en or d'Ousertesen III, découvert à Dahchour, où deux lions affrontés, aux têtes d'épervier, lèvent leurs pattes de devant sur deux personnages agenouillés (J. de Morgan, *Fouilles à Dahchour*, pl. XIX, 1 et XXI, 1).

4. Perrot et Chipiez, *ouvr. cité*, t. III, p. 130. Sur une tablette d'ivoire de Nimroud (*ibid.*, t. II, fig. 249), deux sphinx dans l'attitude que nous étudions sont adossés. Cf. deux panthères adossées sur une coupe grecque de la Cyrénaïque, Studniczka, *Kyrene*, fig. 3.

5. Deux panthères affrontées levant la patte sur un cylindre hittite d'Aïdin, Perrot et Chipiez, t. IV, fig. 382. Deux lions dans la même attitude sur un cylindre de même style, O. Richter, *Kypros*, pl. XXXI, 10 (Menant, *Coll. de Clercq*, t. II, pl. X, 1).

6. Chèvres levant la patte de part et d'autre d'une palmette, sur la patère de Curium, Perrot et Chipiez, t. III, fig. 552 (voir des griffons dans la même attitude sur le même monument). Sphinx levant la patte sur une stèle, *ibid.*, t. III, fig. 152. Cf. O. Richter, *Kypros*, pl. XXVI, LXXIV, 5, LXXVII, 18, CXII, 1.

7. Voir la note 2.

dans l'art phénicien[1], dans l'art mycénien[2], persan[3] et grec archaïque[4]. Nous avons la preuve, par des bas-reliefs assyriens, que, vers l'an 800 avant Jésus-Christ, ce motif, probablement d'origine syrienne, était fréquent dans les broderies des vêtements orientaux[5]. De bonne heure aussi, le type héraldique se scinda, pour ainsi dire, et l'on représenta isolément des animaux, réels ou fantastiques, séants et une patte levée[6]. Or, ce geste qui, considéré dans une œuvre particulière, peut sembler celui de la colère ou de la menace, assume au contraire, quand on l'envisage dans son développement historique, le caractère d'une attitude bienveillante exprimant la protection ou la soumission[7]. C'est

1. Griffons sur une dalle d'albâtre d'Arad, Perrot et Chipiez, t. III, fig. 76. Animaux fantastiques levant la patte, gravure sur des œufs d'autruche de la tombe Polledrara à Vulci, *ibid.*, t. III, fig. 624-5.

2. Deux exemples sur des pierres insulaires, Perrot et Chipiez, t. VI, fig. 426, 16 et 22; mais, en général, les animaux sont figurés au repos, comme les lionnes de la porte de Mycènes.

3. Lions cornus de part et d'autre d'un lotus, cylindre persan du Musée britannique, Richter, *Kypros*, pl. LXXVII, 5.

4. Deux panthères affrontées levant la patte sur des monnaies lyciennes, Perrot et Chipiez, t. V, p. 398; Imhoof et Keller, *Thier- und Pflanzenbilder*, pl. I, 19. Deux lions affrontés levant la patte sur un vase corinthien, Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. 45, E 628. Lions levant la patte sur un vase attique du plus ancien style, *Jahrbuch des Instituts*, 1887, pl. III, IV. Voir aussi le vase François, *Wiener Vorlegeblaetter*, 1888, pl. III, et le vase en bronze de Graeckwyl (probablement ionien), *Archäol. Zeitung*, 1854, pl. LXIII, 1.

5. Perrot et Chipiez, t. II, fig. 305, 444.

6. Lion séant levant la patte gauche, sur un cylindre en jaspe de Salamine de Chypre, Perrot et Chipiez, t. III, fig. 431. Griffon, un pied levé et posé sur une fleur (?), géniastère d'un casque trouvé à Chypre, *ibid.*, fig. 613. Monstre ailé levant une patte, cône de calcédoine de la Bibliothèque nationale, *ibid.*, t. II, fig. 347. Griffons sur un vase ionien du Louvre, Pottier, *Vases du Louvre*, pl. 33, D. 148. De même sur un vase corinthien à Berlin, Furtwaengler, art. *Gryps*, dans le *Lexicon* de Roscher, p. 1760. Sphinx androcéphale levant la patte sur un bas-relief de Persépolis, Richter, *Kypros*, pl. LXXXVIII, 1.

7. Deux sphinx ailés « levant la patte comme pour protéger la plante sacrée qui les sépare », cylindre araméen, Perrot et Chipiez, t. V, fig. 504. Sur une coupe de bronze de Nimroud, *ibid.*, t. II, fig. 399, griffons levant la patte sur la tête de deux petits personnages agenouillés devant eux; M. Perrot remarque avec raison que le geste est « plutôt protecteur que menaçant ». Dans les monuments phrygiens (*ibid.*, t. V, fig. 110, 122), les deux lions dressés de part et d'autre d'une figure, sur laquelle ils appuient chacun une patte, ont également un caractère protecteur. M. Furtwaengler, parlant des griffons

ce caractère qu'il a gardé ou repris, avec une nuance familière qui en fait presque un motif de genre, dans des œuvres comme le griffon de bronze à Vienne[1] ou la panthère de notre planche X. En revanche, il paraît encore hiératique et solennel sur les belles monnaies grecques de style sévère, frappées au v^e^ siècle à Abdère et à Téos, au type du sphinx levant une patte de devant[2].

Il est assurément curieux de voir un geste si ancien reprendre droit de cité dans l'art grec du IV^e^ siècle et y persister jusqu'à la fin de l'époque impériale[3], dont les monuments l'ont transmis à l'art de la Renaissance et des temps modernes. Les animaux fantastiques, auxquels on a prêté d'abord cette attitude, sont des créations de l'art oriental, ou du moins de l'art syrien, qui, par l'entremise de l'art ionien, a exercé sur le développement de l'art classique une influence difficile à exagérer. La panthère elle-même est un animal de l'Orient; c'est là, en particulier sur la côte de l'Asie Mineure, qu'elle a d'abord été figurée par l'art. Quoi qu'en ait dit un auteur confondu avec Xénophon, que contredit d'ailleurs Aristote[4], il n'y avait pas de panthères en Grèce ni en Europe; on trouvait cet animal, qui fut apprivoisé de bonne heure[5], sur la côte nord de l'Afrique, en Cyrénaïque, en Égypte[6], puis en Arabie, en Syrie[7] et dans la plupart des provinces occidentales de l'Asie Mineure[8]. C'est là que les

représentés sur les cylindres syriens, écrit fort justement (art. *Gryps* du *Lexicon* de Roscher) : *Der Greif, als wachsamer zur Abwehr bereiter Hüter, hebt eine Vorderpfote.*

1. Schneider, *Album*, pl. XXXIV.

2. Imhoof et Keller, *Thier- und Pflanzenbilder*, pl. XI, 24, 27. Cf. les monnaies à la chimère de Sicyone, *ibid.*, XI, 7.

3. Cf. Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 57. Dans l'art chrétien, les lions entre lesquels est placé Daniel ont souvent cette attitude (*ibid.*, p. 15, pl. XXXIV, XLVIII).

4. Ps. Xenoph. *De venat.*, XI; Aristote, *Hist. Anim.*, VIII, 28. O. Keller (*Thiere des Alterthums*, p. 140) insiste avec raison sur l'absence des panthères dans les mythes grecs, où le lion, le sanglier, le taureau sauvage, etc., jouent un si grand rôle.

5. Panthère apprivoisée, ornée d'un collier, sous le siège d'Arcésilas, roi de Cyrène (vase de la Bibliothèque nationale, *ap.* Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. XII).

6. Keller, *ouvr. cité*, p. 144.

7. *Ibid.*, p. 143.

8. Monnaies de Mysie et de Lydie, Imhoof et Keller, *Thier- und Pflanzenbilder*, p. 6. Panthères dans l'Ida, *Hymn. in Ven.*, 71. Image de Cybèle à Pessinonte en Phrygie,

Grecs le connurent et qu'ils l'associèrent, à cause de son caractère « orgiastique », au culte de Dionysos, lorsque ce culte eut passé de Thrace en Phrygie. Il est certain que la panthère est le plus ancien des attributs non helléniques de Dionysos[1]. On peut se demander encore si le lien si solide, établi par l'art entre la panthère et le dieu du vin[2], l'a été en Cyrénaïque ou en Asie Mineure[3]. Il nous semble que les villes grecques de la Lydie, où le culte de Dionysos était très ancien, ont plus de titres à faire valoir que celles de la côte africaine. Quant à l'attitude de la patte levée, l'influence de l'art oriental la fit prêter d'abord presque exclusivement à des animaux fantastiques, sphinx, chimères, griffons; elle fut ensuite transférée à des animaux réels et, perdant toute signification religieuse ou prophylactique, devint le motif de genre, empreint d'une sorte de câlinerie féline, que l'on trouve souvent encore, comme un legs d'un passé très lointain, dans l'art des *animaliers* d'aujourd'hui.

SALOMON REINACH.

entourée de lions et de panthères, Diod. III, 58. Bellérophon lutte contre des panthères à Tlos en Lycie, Keller, *ouvr. cité*, p. 142. Les anciens signalent des panthères dans le Taurus, en Carie, en Lycie (Keller, *ibid.*); Cicéron écrit à Cælius qu'il a donné l'ordre de prendre des panthères pour les jeux du cirque que prépare son ami, mais qu'il y en a moins dans la province de Cilicie qu'en Carie; Cælius répond en conseillant d'en rechercher près de Cibyra en Pamphylie. La panthère était très fréquente en Arménie, en Perse, en Assyrie et surtout en Inde, d'où le rôle joué par cet animal dans les œuvres d'art d'époque romaine qui représentent le triomphe indien de Dionysos.

1. Thraemer, art. *Dionysos* dans le *Lexicon* de Roscher, p. 1096.

2. La panthère avait été aussi donnée comme attribut à Artémis et à Athéné (Keller, p. 141); mais ces associations n'ont pas duré, bien qu'elles aient laissé des traces même sur les monnaies.

3. Keller (p. 148) opine pour la Cyrénaïque, rappelant que, d'après une tradition, Dionysos y était né de Zeus Ammon et d'Amalthée.

UN

PHYLACTÈRE DU XIII^E SIÈCLE

COLLECTION DE M. MARTIN LE ROY, A PARIS

PLANCHE XI

Le phylactère qui est ici publié n'est pas une œuvre inédite; mais il a été reproduit d'une façon très imparfaite à l'époque où il faisait partie d'une collection anglaise, celle de lord Hastings. Il est revenu depuis quelques années déjà sur le continent et il m'a paru utile de le publier à nouveau et de dissiper les confusions dont il a été l'objet. Non seulement cette œuvre d'orfèvrerie a un certain mérite artistique, mais elle porte une date, ce qui est relativement rare dans la série des monuments du Moyen Age. Je sais bien que cette date, à cause de certaines parties du contexte de l'inscription, peut donner matière à discussion; mais ce n'est là qu'un motif de plus pour publier une bonne gravure d'un objet sur lequel, grâce à une lecture défectueuse des inscriptions qui l'accompagnent, on s'est livré à d'assez longues et assez vaines dissertations. Ce phylactère[1] consiste en un disque de bois de chêne recouvert sur sa face, son revers et sa tranche de

1. Diamètre : 0^m,142. Épaisseur : 0,028.

plaques d'argent; ces plaques sont ornées d'inscriptions estampées ou de bandeaux rapportés, filigranés et dorés, sur lesquels sont sertis des cabochons dans des bâtes tout unies.

Face. — Une croix filigranée dont les branches en forme de trapèze viennent se souder à un centre circulaire. Le centre de cette croix sertit un cabochon de cristal, et, sur les branches, sont distribués des cabochons de fausses pierres; la croix elle-même est cantonnée de quatre disques filigranés, ornés de cabochons en leur centre. Les bras de la croix se rattachent à un bandeau, également filigrané, de forme circulaire, qui garnit le bord de cette face. Sur ce bandeau sont distribués symétriquement des cabochons de pâte de verre, les uns incolores, les autres à plusieurs couches, imitant les agates, rouge imitant le grenat, jaune imitant le péridot; une seule pierre est vraie : c'est un saphir pâle, percé, placé à gauche, au haut du phylactère. Les filigranes sont composés de simples lamelles de métal, striées à la lime sur leur tranche, disposées en rinceaux terminés par de minuscules boutons. Entre ces rinceaux sont soudés symétriquement, de distance en distance, des cônes filigranés, formant des espèces de fruits au milieu de cette végétation métallique. La même technique, en ce qui concerne le filigrane, se remarque au revers du phylactère.

Tranche. — A la partie supérieure, deux anneaux mobiles, en argent, destinés à suspendre le phylactère, disposés de telle façon que la croix, de face, le phylactère une fois suspendu, présente ses branches en sautoir, comme une croix de saint André; cette disposition bizarre semble être voulue, car les inscriptions en lettres onciales, disposées sur deux lignes séparées par un filet, précédées d'une croix, commencent immédiatement à gauche de l'anneau situé à droite du spectateur : Voici cette inscription :

✠ AN(n)O · D(omi)NI · M · CC · XLVII · I(n)FESTO · AP(osto)LOR(um) · PETRI · PAVLI · RENOVATA · E(st) · H(aec) · ROTA · ET · HEE · RELIQ(u)IE I(n) EA · RECONDITE · D(e) · VE‖STE D(omi)NI · ANDREEA (*sic*) · BARTHOLOMEI · THOME · SYMONIS · IVDE · STEPH(an)I · M(artyris) · AGNETIS · MAVRICII · MARTINI ✠ ·

Revers. — Bord orné d'une frise filigranée sertissant des cabochons; l'un des chatons est vide. Au centre, un gros cabochon de cristal entouré de filigranes autour duquel sont disposés symétriquement en croix quatre plaques d'argent niellé : l'une de ces plaques offre une image de saint Pierre debout, barbu, nimbé, tenant une clef; une autre représente des rinceaux; sur les deux autres enfin on voit des basilics dont la queue se termine par des feuillages. Dans les quatre segments déterminés par cette croix étaient sans doute à l'origine disposées des inscriptions, sur quatre lignes concentriques, inscriptions qui ne subsistent que dans deux des segments : le troisième est vide et simplement recouvert d'une plaque d'argent; dans le quatrième enfin, sur une plaque d'argent également, est gravée à la pointe une inscription mentionnant une restauration; je la transcrirai tout à l'heure. Voici d'abord les inscriptions du XIII[E] siècle estampées dans les deux segments intacts.

1[er] segment, à gauche du spectateur : ✠ GORDIANI · EPIM‖ACHI CORBIN‖IANI · DION‖ISII · PAN(cracii) ·

2[e] segment : ✠ PANTHALEO‖NIS · M(artyris) · CAS‖SIANI · E(t)‖AL(iorum) SAN(ctorum) (?).

4[e] segment : Hoc osculum renovatu(m) *est sub Ch‖ristoforo : Bonh*(e)*r : abbate huj*(us) *mo‖nasterii Marchtalli an*(n)*o 1558, 9 maii.*

Grâce à l'obligeance du propriétaire de ce phylactère, j'ai pu faire déclouer la plaque d'argent de la face, et examiner le disque de bois qui contenait autrefois les reliques, reliques qui ont disparu : dans l'épaisseur du disque, sont creusées quatre cavités correspondant au champ entre les bras de la croix.

Nous sommes donc ici en face d'un monument à date certaine, daté de la fête des apôtres Pierre et Paul, c'est-à-dire du 29 juin 1247. Je sais bien que l'inscription : *renovata est haec rota* est jusqu'à un certain point amphibologique; s'agit-il d'une *restauration*, dans le sens moderne du mot, ou d'une réfection totale. Je penche pour cette

dernière alternative et tout archéologue qui a tant soit peu étudié les monuments d'orfèvrerie du XIII^e siècle, partagera cet avis. Sans doute, la technique du filigrane, qui est encore à peu près conforme aux procédés décrits par le moine Théophile, pourrait, à la rigueur, autoriser à dater ce monument, en l'absence de toute inscription, des dernières années du XII^e siècle. Mais si on considère que ce monument appartient à un art que nous indiquerons tout à l'heure, art pour lequel nous possédons d'autres monuments du XIII^e siècle à dates certaines eux aussi, on est bien obligé d'admettre que le terme *renovata* indique que, dans l'établissement dont provient cette œuvre, il existait, avant 1247, une *rota* tout à fait délabrée, que celle-ci a été appelée à remplacer.

Dans un mémoire, d'ailleurs plein de renseignements intéressants, Charles de Linas a été amené à publier et à commenter les inscriptions du reliquaire possédé par lord Hastings[1]. Une ressemblance de forme le lui avait fait rapprocher des *flabella* liturgiques dont il faisait une étude particulière et sur lesquelles il a dit, d'ailleurs, mainte chose judicieuse. Mais en publiant ce reliquaire, Linas ne pouvait arriver à aucun résultat : il ne l'avait point vu; on ne lui en a transmis qu'une image imparfaite, accompagnée d'une lecture extrêmement fautive des inscriptions[2].

Après avoir fait, avec raison, justice d'une opinion qui voulait que ce

1. Charles de Linas, *Les disques crucifères, le flabellum et l'umbella* (Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 1883 et 1884), p. 7 à 9.

2. Voici les inscriptions telles qu'elles ont été transcrites par Linas, d'après un certain nombre de renseignements qui lui avaient été fournis par feu A. W. Franks et qui avaient été puisés dans Digby Corbett, *Art treasures of the Manchester Exhibition*, dans le *Journal of the British archaeological Association*, t. III, et dans J. W. Mollett, *Illustrated dictionary of words used in art and archaeology*, p. 139, fig. 312. — « ✠ AN(n)O · D(omi)NI · MCCXLVII · FESTO · AP(osto)L(oru)M · PETERI · PAVLL · RENOVATA · E(st) · H(ec) · ROTA · ET · HEC · RELIQIE · I(n)EA REDDITE ·

D(e) · VESTE · D(omi)NI · ANDREE · ET · BARTHOLOMEI · THOME · SYMON · IVDE · STEPH(an)I · M(artyris) · AGNETI(s) · MAVRICE · MARTINI · ✠ — ✠ GORDIANI · EPIMACHI · CORBI(ni)ANI · DION(i)SII · PANTHALEONIS · MARTYRIS · CASSIANI · BALSAD (?). *Hoc osculum renovatum est sub... Cristoforo Bonor...(?) abbate huius monasterii... Anno 1558, 2 maii* (Linas, *ouvr. cité*, p. 8).

reliquaire provînt du trésor de Saint-Paul de Londres, dans lequel, d'après l'inventaire de 1298, figurait un *paxillum* recouvert d'argent et contenant des reliques, Linas, en examinant les indications fournies par les reliques, avait été amené à lui attribuer une origine allemande ou flamande[1]. Mais l'inscription décisive de 1558 n'ayant été lue que d'une façon tout à fait incomplète, il est évident que, même en déployant toutes les ressources de sa très vaste érudition, il ne pouvait arriver à aucun résultat certain. En dernière analyse, Linas prononça le nom de l'abbaye de Stavelot. Au point de vue artistique, une semblable origine était des plus soutenables; et, à dire vrai, si le nom de l'abbaye, assez facile à lire, permet de fixer définitivement l'origine de ce phylactère, au point de vue du style, l'attribution était assez bonne. Je le montrerai tout à l'heure[2].

Dans l'inscription de 1247, ce phylactère est qualifié simplement de « rota », nom que lui a valu sa forme circulaire; en 1558, il est qualifié d'*osculum*. Je croirai assez volontiers que, entre le XIII[e] siècle et le XVI[e], notre reliquaire a été détourné de sa destination primitive, ce qui a légitimé un nouveau qualificatif.

Quand ce reliquaire fut créé, puis quand il fut refait, en 1247, dans une forme analogue sans doute à sa forme primitive, il rentrait non seulement dans la classe des phylactères, nom qui, au demeurant, n'a pas toujours un sens étroitement déterminé, mais dans celle des *encolpia*[3], reliquaires portatifs qu'on pouvait se suspendre au cou au moyen de cordons ou de lanières de cuir. Sa forme, ses dimensions, son mode de suspension légitiment pleinement cette hypothèse. Je n'ai pas à refaire ici l'histoire des *encolpia*, qui abondent parmi les objets d'orfèvrerie du Moyen Age, surtout aux époques anciennes, histoire

1. *Ouvr. cité*, p. 8, 9.

2. Dans les inscriptions transcrites plus haut, un seul membre de phrase est d'une lecture douteuse : ce sont les mots après le nom de Saint Cassien, que je propose de lire, suivant une formule consacrée : *et aliorum sanctorum*. Mais j'avoue que, pour admettre cette transcription, il faut supposer une erreur au point de vue paléographique, erreur dont les exemples d'ailleurs ne manquent pas dans des inscriptions de pièces d'orfèvrerie.

3. De « ἐγκολπίζω ».

qui a été mainte et mainte fois ébauchée[1]; je me bornerai à faire remarquer que Du Cange n'a pas connu le mot *rota* dans l'acception qu'il a ici.

Est-il bien nécessaire de s'étendre sur la signification du mot *osculum*, *baiser de paix* ou simplement *paix* qui désigne le monument dans l'inscription de 1558? On sait que, dans la primitive Église, les prêtres et les fidèles échangeaient respectivement un baiser à un certain moment de la célébration de la messe. Plus tard, cet usage persista, mais en se restreignant et en se transformant. Après que le prêtre avait consacré l'hostie et quand il prononçait les mots : *Pax Domini sit semper robiscum*, l'habitude s'établit de donner une image à baiser, image qui était présentée par les diacres et les sous-diacres. Primitivement, on se servit pour cet office du livre des Évangiles et l'église de Cividale possède une plaque d'ivoire, d'époque carolingienne, représentant la Crucifixion, plaque sertie d'orfèvrerie, véritable reliure, qui a été affectée à cet usage[2]; dans nombre de cas aussi on se servait de la patène du calice pour donner le baiser de paix et je crois bien que cet usage persiste encore aujourd'hui. Mais dès le XIII^e^ siècle, on eut des instruments spéciaux pour cette cérémonie, objets fréquemment mentionnés dans les textes sous les noms d'*osculatorium*, *osculum*, *asser ad pacem*, *lapis pacis*, *tabula pacis*, offrant soit une image de la Crucifixion, des sujets tirés de la vie de la Vierge, des figures de saints; par extension, il est évident qu'un reliquaire

1. Cf. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, au mot *Encolpia;* et surtout Ch. de Linas, *Coffret émaillé du Musée archiépiscopal d'Utrecht* dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1879, p. 313 et suiv.

2. Publié dans Martigny, *ouvr. cité*, p. 565. L'usage du livre liturgique employé comme baiser de paix subsistait encore au XIII^e^ siècle; on trouve la trace de cette coutume dans le *Roman de Flamenca :*

« Nicholaus pren un breviari
On ac sauteri et imnari,
Evangelis et orazos,
Respos e versetz e lissons;
Ab aquel libre pas donet
A Flamenca, quan lo baizet. »

(*Le Roman de Flamenca*, éd. P. Meyer (1865), v. 2563.)

pouvait devenir un instrument de paix[1]; mais, je le répète, le reliquaire de la collection Martin Le Roy n'a pas été créé pour cet usage.

Examinons maintenant le reliquaire au point de vue de sa provenance. Une fois l'inscription mentionnant une restauration du monument au XVI[e] siècle lue correctement, le lieu d'origine du phylactère est aisé à déterminer : le *Monasterium Marchtalli* est l'abbaye de Marchtal, au diocèse de Constance, fondée en 1171 par Hugues, comte palatin de Tubingen. Cette abbaye appartenait à l'ordre de Prémontré. En se reportant aux *Annales ordinis Praemonstratensis* publiées par Hugo, abbé d'Etival[2], ou trouve[3] une courte biographie de l'abbé Christophorus Boner ; nous apprenons dans ces lignes que Christophorus succéda en 1552 à l'abbé Jean Gudin et qu'en 1558, pour échapper aux poursuites des protestants, il abandonna le couvent avec ses moines, enfin qu'il mourut cette même année 1558. On se souvient que c'est cette date qui est inscrite sur le reliquaire lui-même ; par conséquent, l'exécution de ce travail est de très peu antérieure au moment où les moines de Marchtal durent chercher leur salut dans la fuite[4]. Enfin un dernier renseignement nous est fourni par Hugo : parmi les reliques de l'abbaye, il mentionne[5] : « Plures aliæ minores ss. Martyrum particulae, clypeis inclusae, phrygiato opere contextis. » Il ne me paraît guère douteux

1. Le terme de *lapis pacis* que je citai tout à l'heure se trouve légitimé dans certains cas par la matière dont est composé l'instrument de paix : témoin ce baiser de paix en jaspe sanguin, grand camée de fabrication byzantine représentant *le Christ descendant aux limbes* que possède la cathédrale de Ciudad-Real ; témoin la mention suivante, datant de 1457, empruntée à l'inventaire du Palais de Saint Marc :

« Una pax aurea cum cameo magno, in medio figura sancti Theodori, in ornatu vero ejus est desuper ballassius magnus et pulcher magni valoris, tamen perforatus, sunt 7 rubini non magni valoris et 10 perle, et omnia simul ponderant lb. o. unc. 8. Ipsa pax aurea est valoris 130 duc. auri. » (*Inv. du palais de S. Marc.* — Müntz, *Les Arts à la cour des papes*, t. II, p. 185.)

2. Nancy, 1734-1736, 2 vol. in-folio.

3. Tome II, col. 142.

4. « Christophorus Boner, plurima a Lutheranorum in Suevia lascivientium faeci passus mala, ad declinandos furiosorum insultus, una cum grege providus aufugit pastor, fugientem mors intercepit anno 1558. » *Annales ordinis praemonstratensis*, t. II, col. 142.

5. *Ibid.*, col. 146.

que la *rota* du XIII^e^ siècle, l'*osculum* de 1558 doive être identifié avec l'un de ces *clypei* ornés d' « opus phrygiatum », de broderies, ou plus exactement de filigranes. Voilà donc un monument qu'on peut suivre d'âge en âge depuis le XIII^e^ siècle, date de sa création, jusqu'au XVIII^e^ siècle. Rien qu'à ce titre, il méritait d'être signalé, car les monuments datés sont rares. Mais celui-ci a encore un autre mérite : c'est une œuvre d'une grande simplicité de composition à vrai dire, mais d'un goût excellent; on peut le rapprocher, autant que les comparaisons de ce genre sont légitimes, de ces admirables œuvres de frère Hugues d'Oignies, qui, bien que produites au XIII^e^ siècle, montrent encore la persistance de bien des traditions de décoration et de technique de l'âge antérieur.

ÉMILE MOLINIER.

LE SCULPTEUR LAURANA

ET LES

MONUMENTS DE LA RENAISSANCE

A TARASCON

PLANCHE XII

I

Les ouvrages que la Renaissance a laissés dans le midi de la France ne sont pas étudiés comme ils mériteraient de l'être : ils n'ont pas encore trouvé leur Léon Palustre. En attendant qu'un archéologue de la région se dévoue à cette tâche, je crois utile d'appeler l'attention sur quelques sculptures conservées, près des bords du Rhône, dans l'intéressante petite ville de Tarascon.

L'église de Sainte-Marthe possède, outre ses tableaux du XV^e^ et du XVI^e^ siècle[1], un monument qui, s'il n'est pas absolument inédit, n'a du moins fait jusqu'ici l'objet d'aucun examen tant soit peu ap-

1. Je signalerai, dans une chapelle assez obscure, à gauche, près du chœur, un triptyque à fond d'or, *Saint Roch entre saint Jean et saint Laurent*, avec la date 1513. Cette peinture, mi-française, mi-flamande, se distingue par la suavité de ses figures, non moins que par la recherche de l'anatomie, surtout dans le dessin des jambes nues de saint Roch. Un autre tableau, en largeur, représente l'*Adoration des Mages*. La chapelle souterraine, à son tour, renferme un tableau du XVI^e^ siècle, un *Miracle de sainte Marthe*.

profondi[1]. Ce monument, un tombeau, décore l'escalier qui conduit à la crypte. A droite, accolée contre le mur et protégée par une grille, se voit une statue de chevalier, en marbre, étendue sur un socle; sa tête nue (le nez est mutilé) repose sur un coussin; ses mains sont jointes; à ses pieds est couché un chien. L'inscription fixée dans le mur et encadrée par deux génies tenant des écussons ainsi que par des pilastres richement ornés, se distingue par ses beaux caractères romains.

1. Je réunis ici la liste des principales notices consacrées à ce monument.

Millin affirme (1808) que le tombeau a été détruit (*Voyage dans les Départements du Midi de la France*, t. III, p. 448). — « En remontant dans l'église, on voit à gauche, sur le milieu de l'escalier, le tombeau de Jean de Cossa, seigneur de Grimaud et sénéchal de Provence. Ce monument... est bien conservé encore et n'a reçu aucun outrage. » (Villeneuve, *Statistique du Département des Bouches-du-Rhône*, t. I, p. 466. Marseille, 1824.) — Les *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France* (t. III, pl. 2, n° 2, p. 250; 1836-1837) contiennent une mauvaise reproduction lithographique de la statue seule (le nez restauré), qu'ils accompagnent de la transcription de l'épitaphe (d'après l'abbé Faillon) et de la description suivante : « Cette épitaphe est gravée sur une tablette de marbre blanc, en lettres romaines... Le roi lui fit élever un élégant sarcophage, qui existe encore dans la chapelle souterraine de Notre-Dame, et où se lit l'épitaphe ci-dessus. Le costume de la statue nous a paru offrir de l'intérêt; les armes du vieux guerrier étaient d'or à trois fasces de sinople, au chef de gueules, à la jambe d'or. L'ordre du croissant (voyez n° 3) est sous son bras gauche, tandis que les chevaliers juraient de le porter sous le bras dextre. La situation du tombeau aura sans doute déterminé à le placer ainsi pour qu'il pût être aperçu des passants. Le portrait de Jean Cossa a été donné par Montfaucon, pl. 48, t. III. » — Heiss, qui savait seulement par ouï-dire que le tombeau de Jean Cossa existait dans l'église souterraine de Sainte-Marthe, ne se doutait pas que ce tombeau fût orné de la statue du défunt. Il ignorait également que l'inscription renfermât la date de sa mort, date qu'il était réduit à placer approximativement vers 1480. (MM. Armand et Valton la placent après 1483 : *Les Médailleurs italiens*, t. I, p. 40.) — « Le tombeau en pierre de Jean de Cossa (statue couchée), Gouverneur de Provence pour le roi René. Ce monument est construit dans le style de la Renaissance italienne du XV^e^ siècle » (Paul Joanne, *Provence;* éd. de 1888, p. 28). — « Peut-être pourrait-on encore attribuer à l'atelier de Laurana le tombeau de Jean Cossa, grand sénéchal de Provence, conservé dans l'église de Sainte-Marthe de Tarascon. L'origine napolitaine de Jean Cossa, la date de sa mort (1476), le caractère de l'œuvre et particulièrement des deux anges qui entourent l'inscription, et dont le travail méplat rappelle le médailleur, semblent, *a priori*, et en l'absence de documents certains, permettre cette attribution. »(Courajod et Marcou, *Musée de sculpture comparée. Moulages : Palais du Trocadéro*, p. 140. Paris, 1892.) — M. Robida se borne à signaler « le monument de Jean de Cossa, sénéchal du roi René », sans un mot de commentaire. (*La Vieille France*, — *Provence*, p. 98, Paris, 1893.)

Voici, avant de continuer, le texte de cette épitaphe, telle qu'elle a été relevée par l'abbé Faillon, dans ses *Monuments de l'église de Sainte-Marthe de Tarascon* (Tarascon, 1835).

HIC SITVS EST TROIAE COXA DE STIRPE JOANNES
QVI COMES ET CIVIS PARTENOPEVS ERAT.
IS PATRIAM LIQVIT TRACTVS FVLGORE RENATI
DEO MAX.
REGIS QVEM COLVIT SEMPER VBIQVE FIDE,
ATQVE SENESCHALLVM FACILEM PROVINCIA SENSIT,
ET DOMVIT LIGVRES MARTE TONANTE VIROS.
MELCHIOR HOC PATRI MARMOR POSVITQVE RENATVS.
QVI LEGIT HÆC DICAT : MOLLITER OSSA CVBENT.

OBIIT ÆTATIS SVÆ ANNO LXXVI
MENSE VI ET DIE VI A. NOSTRÆ SALVTIS
M. CCCCLXXVI. V. NONAS MENSIS OCTOBRIS.
O FACTVM PIE.

La nationalité du défunt, — messire Jean Cossa, comte de Troja, dans le royaume de Naples, — jointe à certaines particularités de style (la netteté et la fermeté des moulures du soubassement, l'adjonction de génies nus tenant l'inscription, l'emploi du marbre, celui de caractères lapidaires romains, enfin l'absence de toute réminiscence gothique), induit à croire que nous avons affaire à une œuvre italienne. Immédiatement aussi un nom d'artiste se présente à l'esprit : celui du Dalmate Francesco da Laurana, le sculpteur attitré du roi René, et l'auteur de la statue tombale de son frère, le comte Charles du Maine, aujourd'hui exposée dans la cathédrale du Mans.

Les biographies, soit du personnage représenté, soit de l'artiste, fournissent-elles quelques données propres à étayer cette hypothèse?

La vie de Jean Cossa est aujourd'hui bien connue, grâce aux recherches du regretté Lecoy de la Marche. Nous savons que le comte

de Troja embrassa de bonne heure le parti des Angevins ; dès 1438, il se trouvait au service du roi René. Ayant suivi ce prince dans ses diverses pérégrinations, il fut nommé, en 1460, grand sénéchal du royaume de Sicile, et plus tard grand sénéchal de la Provence. M. Lecoy de la Marche l'appelle la plus belle conquête que le roi René eût faite en Italie.

L'inscription funéraire résume cette carrière si bien remplie : « Ici repose Jean, de la maison Cossa de Troja, comte et citoyen de Naples. Il abandonna sa patrie, ébloui par la gloire du roi René, à qui partout et toujours il resta fidèle. La Provence éprouva la douceur de gouvernement de son sénéchal. Il dompta par sa vaillance les peuples de la Ligurie. Melchior et René lui élevèrent ce marbre. Que celui qui lit ces vers dise : que ses ossements reposent doucement. Il mourut la soixante-sixième année, le sixième mois et le sixième jour de son âge, l'an de notre salut 1476, le 5 des nones d'octobre. O digne témoignage de piété. »

Après les éléments contenus dans la biographie de Jean Cossa, examinons ceux que nous offre la biographie de l'artiste dont j'ai tout à l'heure évoqué le souvenir. Les recherches de MM. di Marzo, de Montaiglon, Heiss, Barthélemy, Courajod, Bode, etc., lui ont fait faire dans les dernières années un grand pas [1].

Laurana semble avoir débuté à la cour du roi René entre 1461 et 1466 [2]. Entre 1468 et 1471, il habita la Sicile ; après un nouveau

1. Voy. mon *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II, p. 535-536.

2. Le mérite d'avoir identifié avec Francesco Laurana le Francesco Laurens employé par le roi René revient à M. Giry : *Notes sur l'influence artistique du roi René*, p. 6. — M. Bode doute que le Laurens, qui fondit la médaille du comte Ferry II de Lorraine, soit identique à Laurana ; il le considère comme Flamand. Un artiste de sa réputation et de son âge ne serait pas descendu, affirme-t-il, à fondre et à ciseler des médailles (*Annuaire des musées de Berlin*, t. IX, p. 223). J'avoue que cet argument ne me touche pas. A tout instant, nous voyons des sculpteurs ou des peintres éminents se complaire à ces travaux minuscules.

séjour en France, en 1473, il retourna dans le royaume de Naples, où il sculpta, en 1474, une statue de la Vierge, qui existe encore dans la chapelle du Château-Neuf. De 1477 à 1483, l'artiste dalmate résida dans le midi de la France, notamment à Marseille, où il épousa la fille du peintre napolitain Gentile[1], et où il sculpta, en collaboration avec Tommaso de Côme, le monument de Saint Lazare, dans l'église de la Major.

On sait, grâce à un document publié par M. Lecoy de la Marche, qu'au mois de mars 1478, « Francisco Laurens, tailleur d'ymaiges, vint trouver le roi René à Marseille pour lui montrer certains ouvraiges d'ymaigerie en peinture[2] ».

Un peu plus tard, Laurana sculpta, pour le compte du roi René, le *Portement de croix*, aujourd'hui conservé dans l'église de Saint-Didier à Avignon (terminé en 1481)[3].

Les documents publiés par le docteur Barthélemy nous permettent de suivre l'artiste italien jusqu'au 27 mai 1483. Heiss, dont l'opinion a été adoptée par M. Bode, admet qu'il vivait encore en 1490[3].

On voit combien sont nombreux les points de contact entre Cossa et Laurana : tous deux ont quitté le royaume de Naples pour s'attacher à la fortune du roi René; tous deux ont vécu en Provence, en quelque sorte côte à côte. Est-il surprenant dès lors que le fils de

1. Ce Gentile habita Marseille de 1456 à 1478 (Barthélemy, *François Laurana, auteur du monument de Saint Lazare*, p. 12. Marseille, 1885). Un autre Napolitain, l'orfèvre Jean Alaupia (1449 et années suivantes), avait également épousé une des filles Gentile (Barthélemy, *loc. cit.*).

2. *Le Roi René*, t. II, p. 105, 378.

3. Voy. la *Chronique de l'art*, 1881, p. 79. — Achard, *Notes sur quelques artistes d'Avignon*, p. 7. — Trabaud, *le Rétable de Saint-Didier* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. I, p. 175-180). — Parmi les œuvres laissées par Laurana en Italie, M. Bode cite les suivantes : I. la Madone du Dôme de Palerme (1469); II. celle de l'église du « Crocefisso » à Noto (1471); III. celle de la chapelle du « Castel nuovo » à Naples (1474); IV. quatre reliefs avec les Évangélistes et les Pères de l'Église dans l'église San Francesco de Palerme ; V. une Madone en marbre du musée de Palerme, attribuée à A. Gagini (*Annuaire des musées de Berlin*, t. IX, 1888, p. 209, 224-225, t. X, p. 28).

Cossa et le roi René aient confié au sculpteur italien l'exécution du mausolée de son compatriote et protecteur? Mais un dernier argument vient changer en quasi certitude ce qui n'a été jusqu'ici qu'une présomption : il existe une médaille de Cossa modelée par Laurana en 1466[1]. Cette médaille, antérieure de dix ans à la statue funéraire, contient, au droit, le buste du personnage, imberbe, coiffé d'un bonnet; au revers, dans une couronne de laurier, deux fers de cheval brisés par le milieu et entrelacés (fig. 1).

En résumé, le mausolée de Jean Cossa date du second séjour de Laurana en France : il se place chronologiquement après le tombeau de Charles du Maine (1473) et avant le retable de Saint-Didier (1481).

Fig. 1. — Médaille de Jean Cossa, par Laurana.

A la suite de ces facteurs, en quelque sorte extrinsèques, il me reste à passer en revue les indications que fournit le style même du mausolée de Sainte-Marthe.

Dans le tombeau de Charles du Maine, à la cathédrale du Mans, le défunt est représenté les mains en croix, posées sur l'estomac[2]. Ici, au contraire, les avant-bras sont ramenés vers le visage et les mains levées dans l'attitude de la prière. A la cathédrale du Mans, le sarcophage est copié sur la célèbre urne antique autrefois exposée devant le Panthéon et qui sert aujourd'hui de sépulture au pape Clément XII (basilique du Latran[3]). Dans l'église de Sainte-Marthe, le sarcophage est remplacé par un soubassement aux lignes sévères. L'inspiration d'ailleurs est la même dans les deux mausolées; nous avons affaire à un artiste sévère, un peu froid et sec.

Considérons-nous le retable de l'église Saint-Didier à Avignon,

1. Heiss, *Laurana*, p. 34-35.

2. Louis Courajod a signalé le manque de ressemblance entre la statue de Charles du Maine et la médaille du même prince. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1887, p. 121).

3. Voyez l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, p. 350.

nous y trouvons une recherche de la vigueur poussée jusqu'à la brutalité. Les figures annoncent déjà, par l'abus du caractère, celles de Modanino. Constatons qu'ici, comme à Tarascon, l'inscription est en belles lettres antiques[1].

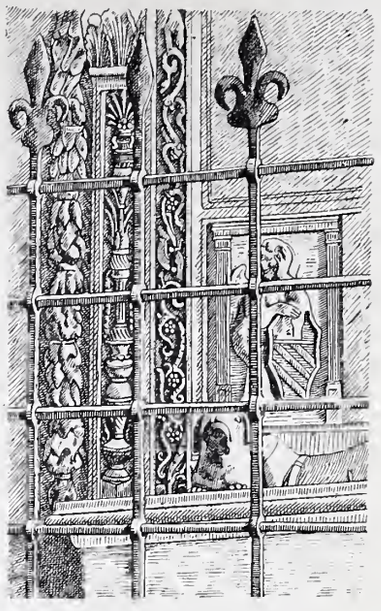

Fig. 2.
Détails du tombeau de Jean Cossa.

A Marseille, les sculptures du monument de Saint Lazare se distinguent, comme les statues exécutées par Laurana à Palerme et à Noto, comme celles de Tarascon et du Mans, par leur sobriété, leur correction, leur élégance un peu froide. L'ornementation y affecte une certaine pureté.

Si, dans le soubassement et dans la statue de Tarascon, tout plaide en faveur de Laurana, les deux génies nus sculptés aux côtés de l'inscription (fig. 2 et 3) offrent par contre une morbidesse, une suavité, une grâce facile et riante, qui jurent avec la sécheresse et la brutalité des génies sculptés sur le sarcophage de la cathédrale du Mans.

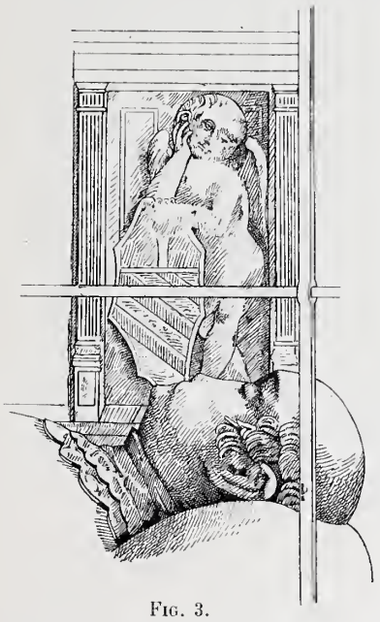

Fig. 3.
Détails du tombeau de Jean Cossa.

En visitant, à quelques jours de là, le musée de Lyon, j'y remarquai, sur un bas-relief du xv^{e} siècle, en pierre d'Istrie, attribué à un artiste de la Haute Italie, une inspiration analogue. On y voit, sur un tympan ogival, deux génies, à l'épaisse chevelure bouclée, chaussés de cothurnes, et tenant un écusson : une tête de lion arrachée, ou appliquée contre un olivier ; au fond,

1. L'emploi de caractères romains était dès lors assez fréquent dans le midi de la France. En 1486, le sieur de Barbentane ordonna par testament que son épitaphe fût écrite sur son tombeau « en grandes lettres romaines », avec du bitume noir au succin. (Michiels, *l'Art flamand dans l'Est et le midi de la France*, p. 380.)

quelques arbres. C'est évidemment entre Venise et Milan qu'il faut chercher ces types si frais, si juvéniles, et non plus à Florence ou à Naples.

Cette difficulté aurait pu me faire abandonner ma première piste, si je ne m'étais rappelé que Laurana avait pour collaborateur, dans l'exécution du monument de Saint Lazare, un artiste de Côme, un certain Thomas de Somaclivico, que Louis Courajod a proposé d'identifier, avec raison à mon avis, au sculpteur Tomaso Malvito de Côme. Cet artiste se fixa dans la suite à Naples[1], où Laurana avait certainement conservé de nombreuses relations.

Plus encore que les génies nus, les pilastres qui encadrent la partie du mausolée appliquée contre le mur diffèrent de la manière de Laurana. Leur ornementation touffue et irrégulière jure avec la netteté et la sécheresse propres au maître.

Ici également, l'intervention d'un collaborateur est des plus sensibles : je prononcerai, avec moins d'hésitation encore que pour les génies nus, le nom de Tomaso Malvito.

Je rappellerai enfin que Louis Courajod était disposé à attribuer à des ateliers d'artistes italiens, travaillant en France à la fin du xv^e^ siècle, la série de masques en marbre conservés dans un si grand nombre de collections, et notamment dans les musées de Bourges, d'Aix-en-Provence, de Villeneuve-les-Avignon, du Puy-en-Velay, dans la collection Morel à Carpentras. Courajod a rapproché ces bustes du retable de Saint-Didier et du monument de Saint Lazare, œuvres authentiques de Laurana[2]. Son opinion a été adoptée par M. Bode[3]; mais elle a été combattue par M. G. Carotti[4], qui a invoqué la différence entre la lourdeur des œuvres authentiques de Laurana et la grâce des masques en question.

1. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1890, p. 245.

2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1886, p. 305.

3. *Annuaire des musées de Berlin*, t. IX, X. — *Die italienische Plastik*, p. 142, 143. Berlin, 1891.

4. *Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 38-43.

II

Le mausolée de Jean Cossa est-il le seul souvenir du passage de Laurana à Tarascon? En examinant, au château de cette ville [1], la

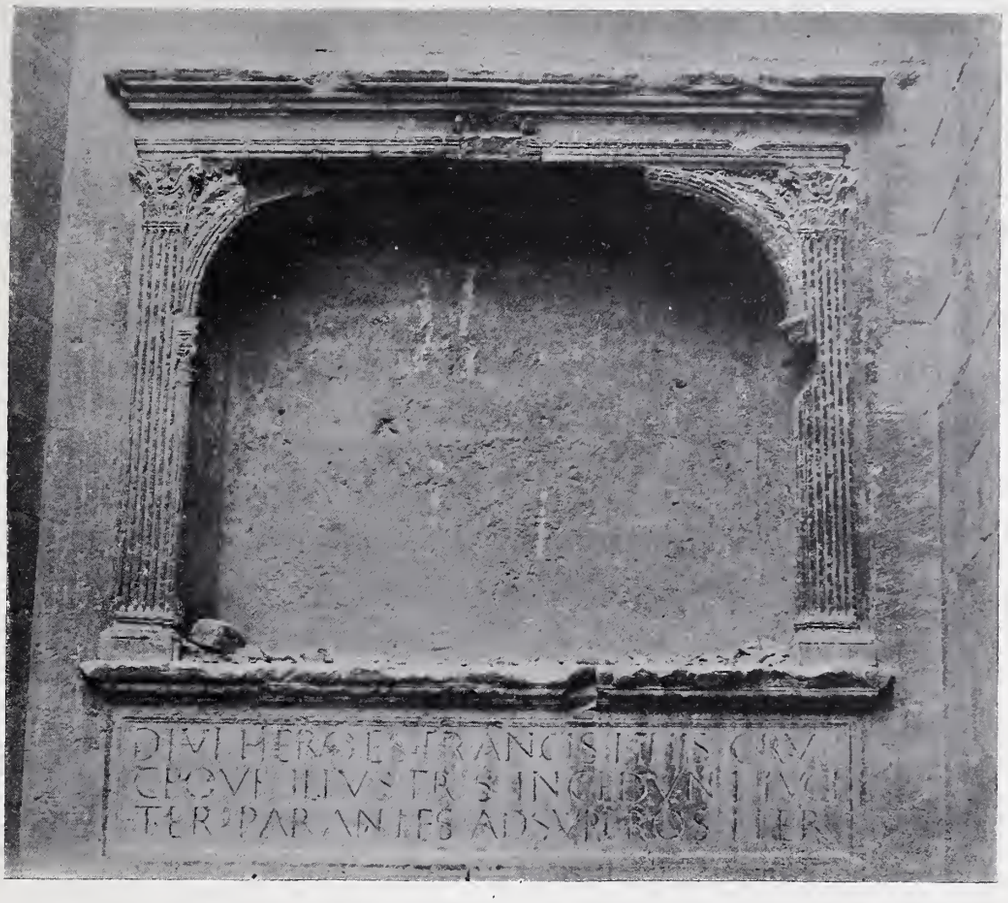

Fig. 4. — La niche du roi René, au château de Tarascon.

niche ou enfeu que l'on appelle la fenêtre du roi René, je n'ai pu m'empêcher de songer également au sculpteur italien; alors que tout le reste du château est en style gothique français, nous avons incontestablement affaire ici à une composition italienne (fig. 4).

Cette niche, à l'arcade sensiblement surbaissée en anse de panier, se distingue par ses moulures très étudiées, non moins que par ses

ornements de tout point classiques : pilastres cannelés à chapiteaux, palmes dans les écoinçons. Je dois toutefois constater qu'elle a infiniment moins de fermeté que le tombeau de Cossa, — sans chercher bien loin, — ou encore le monument de Saint Lazare à Marseille.

Le château, converti en prison départementale, est malheureusement peu accessible, et comme j'avais négligé de me munir d'une autorisation, soit du Ministre de l'Intérieur, soit du préfet des Bouches-du-Rhône, il m'a été impossible de m'y livrer à des recherches quelque peu approfondies. Du moins, le cliché exécuté à mon intention par M. Michel, l'habile photographe d'Avignon, permet d'étudier dans ses moindres détails le monument en miniature que je suis disposé à rattacher à Laurana.

L'inscription, encore inédite, je crois, qui orne la niche du roi René, célèbre les vertus du bon roi et de son épouse, mais sans nous apporter quelque élément chronologique :

DIVI HEROES FRANCIS LILIIS CRV-
CEQVE ILLVSTRES INCEDVNT IVGI-
TER PARANTES AD SVPEROS ITER

Cette inscription ne serait-elle pas l'œuvre du roi René lui-même[1] ? Elle offre un faux air d'hexamètres ; on y remarque en outre des rimes qui font penser aux vers léonins : « heroes » rimant avec « illustres », « jugiter » avec « iter » ; dans les deux cas, en faisant abstraction de toutes les fautes de quantité, la césure du troisième pied correspondrait à la finale du sixième pied.

Que cette niche ne remonte pas aux travaux entrepris de 1447 à

1. L'hexamètre gravé sur la médaille de Cossa trahit une facture analogue, non moins insipide :

Ecce comes Troiae vicerex quoque Cossa Johannes.

1449 [1], tout le prouve : son style, qui est en complet désaccord avec celui des autres parties du château, non moins que la forme des caractères employés pour l'inscription.

Fig. 5.
Buste du roi René (fragment).
(Bibliothèque de Tarascon.)

A mes yeux, le doute n'est pas possible : la niche du roi René date de la fin du règne de ce prince.

Si nous examinons les itinéraires dressés par M. Lecoy de la Marche, nous trouvons qu'à partir de 1449, René n'a fait que de courtes apparitions à Tarascon (1452, mars, avril; 1453, juin ; 1457, mai, juillet; 1458, septembre; 1459, juillet; 1460, septembre ; 1469, novembre; 1471, novembre). A partir de 1474, les séjours redeviennent plus longs (1474, mars-mai; 1476, juillet, octobre; 1477, août, septembre; 1478-1479, juillet-mai). Or, c'est précisément pendant cette dernière période, après 1476, que prend naissance le mausolée de Cossa. A supposer que la niche n'ait pas été sculptée par Laurana lui-même, elle a certainement été dessinée sous son inspiration.

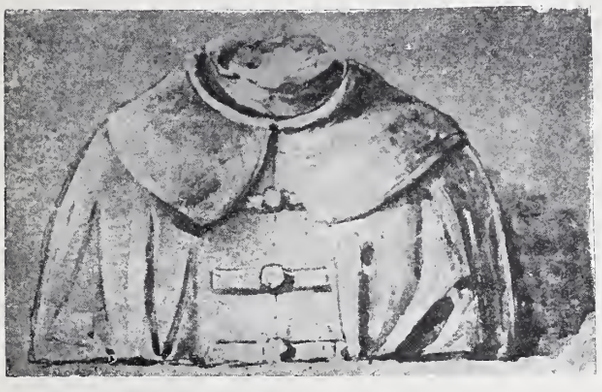

Fig. 6. — Buste du roi René (fragment).
(Bibliothèque de Tarascon.)

L'éminent architecte et archéologue nîmois, M. Révoil, correspondant de l'Institut et inspecteur

1. Les comptes du château de Tarascon publiés par M. Lecoy de la Marche ne comprennent que les années 1447 à 1449. Il y est question, entre autres, de la construction de la chapelle (*Comptes et Mémoriaux du roi René*, p. 135-139). Villeneuve-Bargemont se contente de dire que René ordonna encore quelques embellissements au château, en 1469, le meubla avec beaucoup de luxe pour ce temps, et que ce fut sans doute alors qu'on y plaça son buste avec celui de la reine (*Histoire de René d'Anjou*, t. I, p. 428, 1825). Voyez également, sur le château de Tarascon, l'article de M. Augé de Lassus dans *l'Ami des Monuments* dirigé par M. Charles Normand (1894, p. 325-331).

général des Monuments historiques, veut bien me signaler les deux bustes, en marbre blanc, de René et de Jeanne de Laval, qui, du château de Tarascon, ont été transportés à la bibliothèque de la même ville. Ces ouvrages sont malheureusement fort mutilés, ainsi que l'on pourra en juger par les croquis obligeamment mis à ma disposition par M. Révoil (fig. 5 à 8). M. Raigon, bibliothécaire de la ville de Tarascon, me fournit sur le même sujet quelques détails complémentaires : « ces bustes étaient placés avant 1793 sur des piédestaux dans la salle d'honneur du château. Pendant la Révolution, ils furent brisés et jetés dans un puits par des Arlésiens. Ce ne serait qu'au commencement de notre siècle qu'ils auraient été trouvés dans ce puits et apportés à la Bibliothèque. Il existe une géographie en latin qui a paru en 1512, qui donne les inscriptions placées sur les piédestaux disparus de ces bustes. » Vu l'état dans lequel se trouvent les deux marbres, il est bien difficile de décider s'ils se rattachent, eux aussi, à Laurana.

Fig. 7. — Buste de Jeanne de Laval.
(Bibliothèque de Tarascon.)

Fig. 8. — Détail du collier de Jeanne de Laval.
(Bibliothèque de Tarascon.)

S'il ne s'était agi que de deux morceaux à ajouter à l'œuvre de Laurana, je n'y aurais pas si longuement insisté. Mais en réalité la statue et la niche offrent une importance plus grande: la présence de ces œuvres italiennes dans une contrée si riche en artistes indigènes prouve que la lutte entre les champions du style ancien et les champions du nouveau remonte beaucoup

plus haut qu'on ne l'admettait jusqu'ici. Comparez les dates : c'est au moment même où Antoine le Moiturier, le vaillant sculpteur d'Avignon (mort après 1493), se trouve à l'apogée du talent et de la réputation, que Laurana, un étranger, ose entrer en lice, et qu'il dote Marseille, Avignon, Tarascon, d'une série d'œuvres véritablement monumentales. Il y a là plus qu'une rencontre fortuite : il y a une de ces poussées instinctives, fatales, dont l'artiste isolé n'est que l'instrument inconscient.

EUGÈNE MÜNTZ.

Heliog. Dujardin F. Leroux Edit

ATHÉNÉ

STATUETTE DE BRONZE

(Château de Chantilly)

Heliog. Dujardin

E. Leroux Edit.

ATHÉNÉ

STATUETTE DE BRONZE

(Château de Chantilly)

Hehoš Dujardin E Leroux Edit

LA REINE KAROMAMA

STATUETTE DE BRONZE

(Musée du Louvre)

Dujardin

Interieur

SARCOPHAGE

Appartenant au

W 1897_R LV V

E Leroux Edi

C

CLAZOMÈNE

Britannique

Rebord supérieur de la Cuve (E)

Rebord inférieur du Couvercle (F)

Hélio§. Dujardin

E. Leroux Ed.

SARCOPHAGE DE CLAZOMÈNE

Appartenant au Musée Britannique

Imp. Monrocq à Paris

D - Petit coté (interieur)

E. Leroux, Edit

SARCOPHAGE DE CLAZOMÈNE

Appartenant au Musée Britannique

Hélios Dujardin

E. Leroux Edit

LE DIADUMÈNE DE MADRID

STATUE DE MARBRE

Heliog. Dujardin

E. Leroux Edit

TÊTE DU DIADUMÈNE DE MADRID

T. 189

1

2

Héliog. Dujardin

L. Leroux Edit

PHYLACTÈRE DU XIIIe SIÈCLE

Collection de M. Martin Le Roy, à Paris

1, Face – 2, Revers

Heliog. Dujardin E. Leroux Edit

PANTHÈRE DE BRONZE

(Collection de M Edmond de Rothschild)

Heliog. Dujardin E. Leroux Edit.

LE TOMBEAU DE JEAN COSSA PAR LAURANA

(Eglise Sainte Marthe a Tarascon)

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME DEUXIÈME

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

I. *Le vase d'argent d'Entéména* (découvert par M. de Sarzec), par M. Léon Heuzey.
II. *La statuette de la dame Toui* (Musée du Louvre), par M. Georges Bénédite.
III. *Deux coupes à fond blanc de style attique* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier.
IV. *Un bas-relief de Panticapée* (*Kertch*) (au Musée d'Odessa), par M. Salomon Reinach.
V. *La patère de Bizerte*, par M. P. Gauckler.
VI. *Lampe romaine avec légende explicative*, par M. Ant. Héron de Villefosse.
VII. *La colonne d'Arcadius à Constantinople*, d'après un dessin inédit, par M. A. Geffroy.
VIII. *La croix byzantine dite des Zaccaria* (Trésor de la cathédrale de Gênes), par M. Gustave Schlumberger.

PLANCHES

I. Le vase d'argent d'Entéména.
II-III-IV. La prêtresse Toui, statuette égyptienne (Musée du Louvre).
V. Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).
VI. Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).
VII. Bas-relief de Panticapée (Musée d'Odessa).
VIII-IX. Patère de Bizerte.
X-XIII. La colonne d'Arcadius à Constantinople, d'après un dessin inédit.
XIV. Croix byzantine dite des Zaccaria (Trésor de la cathédrale de Gênes).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

IX. *Apollon*, bronze archaïque de la Collection du comte Michel Tyszkiewicz, par M. Froehner.
X. *Statuette de bronze* (Musée central d'Athènes), par M. A. de Ridder.
XI. *Tête de jeune fille* (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon.
XII. *Trois figurines de terre cuite* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier.
XIII. *Vénus à la coquille*, deux figurines de terre cuite (Musée du Louvre), par M. Paul Jamot.
XIV. *Tête en marbre*, de la Collection Singher, par M. Salomon Reinach.
XV. *Buste de Ptolémée*, dernier roi de Maurétanie (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse.
XVI. *Mosaïques de Daphni*, par M. Gabriel Millet.
XVII. *L'Évangéliaire de l'abbaye de Morienval*, conservé à la cathédrale de Noyon, par M. Émile Molinier.
XVIII. *Triptyque de Saint-Sulpice* (*Tarn*), au Musée de Cluny, par M. E. Saglio.

PLANCHES

XV. Apollon, bronze archaïque (Collection du comte Michel Tyszkiewicz).
XVI-XVII. Statuette de bronze (Musée central d'Athènes).
XVIII-XIX. Tête de jeune fille (Musée du Louvre).
XX. Trois figurines de terre cuite (Musée du Louvre).
XXI. Vénus à la coquille (Musée du Louvre).
XXII. Tête en marbre (Collection Singher).
XXIII. Buste de Ptolémée, roi de Maurétanie (Musée du Louvre).
XXIV. Adoration des Mages, mosaïque de Daphni.
XXV. Anastasis, mosaïque de Daphni.
XXVI-XXVII. Reliure de l'évangéliaire de la cathédrale de Noyon (époque carolingienne).
XXVIII. Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn), au Musée de Cluny.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME TROISIÈME

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

I. *Athéna devant Erichthonios* (Musée de l'Acropole d'Athènes), par M. Henri Lechat.
II. *L'Athéna Hope*, par M. André Joubin.
III. *Bas-relief funéraire de Béotie* (Musée national d'Athènes), par M. Max Collignon.
IV. *Aigle en marbre*, de la collection de lord Wemyss, à Gosford (Longniddry), par M. Salomon Reinach.
V. *Bacchus enfant*, statuette de bronze trouvée à Vertault (Côte-d'Or), par M. Ant. Héron de Villefosse.
VI. *Esculape jeune*, statuette du Musée du Louvre, par M. Étienne Michon.
VII. *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*, par M. R. de Lasteyrie.
VIII. *La Descente de Croix*, groupe en ivoire du XIIIe siècle, conservé au Musée du Louvre, par M. Émile Molinier.

PLANCHES

I. Athéna devant Erichthonios, bas-relief en marbre (Musée du Louvre).
II. L'Athéna Hope, château de Deepdene (Angleterre).
III. Bas-relief funéraire découvert en Béotie (Musée central d'Athènes).
IV. Aigle en marbre découvert à Rome (château de lord Wemyss, à Gosford).
V. Bacchus enfant (Musée de Châtillon-sur-Seine).
VI. Miniatures d'André Beauneveu (Bibl. nat., ms. fr. 13091).
VII. Miniatures de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. fr. 13091 et ms. lat. 919).
VIII. Miniature de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. lat. 919, fol. 5 r°).
IX. Miniature de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. lat. 18014, fol. 8 r°).
X-XI. Miniatures de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. lat. 18014).
XII-XIII. La Descente de Croix, groupe en ivoire du XIIIe siècle (Musée du Louvre).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

I. *Diadumène*, statue de marbre trouvée à Délos (Musée national d'Athènes), par M. Louis Couve.
II. *Apollon*, statue trouvée à Magnésie du Sipyle (Musée impérial de Constantinople), par M. Théodore Reinach.
III. *Jeune fille drapée*, statue-fontaine (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon.
IV. *Le domaine des Laberii à Uthina*, par M. P. Gauckler.
V. *Mosaïques byzantines de Saint-Luc*, par M. Charles Diehl.
VI. *Deux œuvres d'Antoine Le Moiturier*, par M. J.-J. Marquet de Vasselot.
VII. *La Madone et l'Enfant*, statue en bois peint et doré attribuée à Jacopo della Quercia (Musée du Louvre), par M. André Michel.

PLANCHES

XIV-XV. Diadumène, statue de marbre trouvée à Délos.
XVI-XVIII. Apollon, statue de marbre trouvée à Magnésie du Sipyle (Musée impérial de Constantinople).
XIX. Jeune fille drapée, statue-fontaine (Musée du Louvre).
XX. La villa des Laberii, état primitif (Plan).
XXI-XXIII. Mosaïques d'Uthina.
XXIV-XXV. Mosaïques de Saint-Luc.
XXVI. Portail de Saint-Antoine en Viennois (Isère). Fragments des voussures.
XXVII. La Madone et l'Enfant, statue en bois peint et doré attribuée à Jacopo della Quercia (Musée du Louvre).

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 35058.

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME QUATRIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1898

Deuxième Fascicule (N° 8 de la Collection).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

Pages.

IX. *Buste espagnol de style gréco-asiatique*, trouvé à Elché (Musée du Louvre), par M. Pierre Paris 137

X. *L'Aurige de Delphes*, par M. Théophile Homolle. 169

XI. *Terres cuites de l'Asie-Mineure*, par M. Paul Perdrizet 209

XII. *Groupe funéraire en pierre calcaire* (Musée gréco-romain d'Alexandrie), par M. Max. Collignon. 221

XIII. *Les Mosaïques virgiliennes de Sousse*, par M. P. Gauckler 233

XIV. *Tête de femme de l'époque d'Hadrien* (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon 245

XV. *Quelques pièces d'orfèvrerie limousine*, par M. J.-J. Marquet de Vasselot . . 257

PLANCHES

XIII-XIV. Buste de femme de style gréco-oriental, trouvé à Elché (Espagne).

XV-XVI. L'Aurige de Delphes.

XVII. L'Ephedrismos, groupe en terre cuite (Musée national d'Athènes).

XVIII. Terres cuites d'Asie-Mineure (Musée national d'Athènes).

XIX. Groupe funéraire en pierre calcaire (Musée gréco-romain d'Alexandrie).

XX. La mosaïque de Virgile.

XXI. Tête de femme romaine (Musée du Louvre).

BUSTE ESPAGNOL

DE STYLE GRÉCO-ASIATIQUE

TROUVÉ A ELCHÉ

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHES XIII ET XIV

Voici vraiment la plus belle œuvre antique et la plus importante qui soit sortie du sol de l'Espagne. J'en ai eu connaissance tout au début d'une mission archéologique que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres avait bien voulu me confier et généreusement subventionner avec les fonds du legs Piot. Ce m'est un devoir très agréable de rappeler sous quels auspices mes recherches ont eu ce premier succès[1]. Le buste appartient aujourd'hui au Musée du Louvre, et cette acquisition, que je me félicite d'avoir sollicitée, fait le plus grand honneur au goût et à l'initiative de M. Léon Heuzey, conservateur des antiquités

1. Qu'on me permette de saisir cette occasion pour exprimer ma reconnaissance à M. Liard, directeur de l'Enseignement supérieur, qui, en 1896, voulut bien m'autoriser et m'aider à faire un premier voyage en Espagne. Je ferais aussi preuve d'une vive ingratitude, si je ne disais tout ce que je dois à M. le professeur Emil Hübner. Ce maître incontesté de tous ceux qu'occupe l'Espagne antique m'a encouragé à étudier l'art ibérique, et, avec une bien rare libéralité, m'a fait profiter de sa vaste science, de ses conseils désintéressés, et de ses précieuses relations.

orientales et de la céramique antique, et de son collaborateur, M. Edmond Pottier. Il faut remercier aussi, dès les premières lignes, un ami dévoué de nos collections nationales, M. Noël Bardac, dont l'intelligente générosité est intervenue à point pour nous permettre d'agir avec la sûreté et la promptitude nécessaires ; c'est à lui qu'appartient de droit le titre enviable de donateur d'un monument aussi rare et aussi précieux [1].

La ville d'Elché, d'où provient ce buste, n'est pas aussi célèbre qu'elle mériterait de l'être. A peine quelques touristes s'arrêtent-ils parfois, au printemps, dans cette exquise petite cité, dans cette orientale oasis de palmiers et de grenadiers qui verdit à quelques lieues de la poudreuse Alicante, et que l'on a si justement surnommée la Jérusalem espagnole. Quant aux archéologues, bien peu connaissent la colonie romaine d'Ilici (*Colonia Julia Ilici Augusta*) qui succéda peut-être à la primitive *Helicé*, ville des Ibères, des Phéniciens ou des Grecs. Cependant une abondante richesse de fragments antiques sort journellement de ses ruines, de l'*Alcudia*, comme on les appelle. De plus, il y a peu de cités en Espagne dont les fils soient aussi sensibles aux souvenirs du passé local. Don Aureliano Ibarra y Manzoni avait, il y a quelques années, formé une collection importante de débris provenant de l'Alcudia, qui est passée au musée de Madrid [2]. Don Pedro Ibarra y Ruiz suit avec ardeur les traces fraternelles; il possède déjà de fort jolies séries céramiques et monétaires. C'est aussi un collectionneur passionné de vieux livres et de parchemins; rien de ce qui touche sa ville, dont il a écrit une intéressante histoire [3], ne le laisse indiffé-

1. M. Noël Bardac a déjà fait don au département des Antiquités orientales du précieux cône historique d'Entéména.

2. D. Aureliano Ibarra a écrit une importante histoire d'Elché : *Illici, su situacion y antigüedades*.

3. Pedro Ibarra y Ruiz, *Historia de Elche* (Alicante, 1895). Les deux frères Ibarra ont eu des prédécesseurs. On cite en particulier : Cristoforo Sanz, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas ansi antiguas como modernas de la inclita villa de Elche*, etc. (1621) et Juan Antonio Mayans y Siscar, *Illici, hoi la villa de Elche, ilustrada con varios discursos* (Valencia, 1771).

rent. Enfin, il faut l'en louer hautement, il fait preuve du libéralisme le plus éclairé en communiquant à ceux qui aiment l'Espagne et le lui témoignent de leur mieux, toutes les nouvelles de l'archéologie ilicitane.

C'est par lui que nombre de savants espagnols et étrangers ont appris sans aucun retard que, le 4 août 1897, des ouvriers qui défonçaient un terrain appartenant au distingué docteur Campello, son parent, terrain situé dans l'Alcudia, au pied de ce qu'on appelle la *Loma,* le *tertre*, avaient découvert un buste d'une grande beauté. Le salon de l'hospitalière demeure du docteur Campello, où le fragment avait été transporté, et où j'eus l'heureuse fortune de le voir, le premier sans doute parmi les archéologues, était devenu comme un lieu de pèlerinage. Tous les habitants éclairés de la ville, et jusqu'aux simples tisseurs d'espadrilles (c'est la grande industrie d'Elché) venaient admirer la merveilleuse trouvaille, dont la photographie s'étalait d'ailleurs à la vitrine de tous les magasins, sur la table de toutes les *fondas*[1].

Avec une extrême courtoisie, le docteur et M^me^ Campello, la fille distinguée d'Aureliano Ibarra, me permirent de la photographier à mon tour, et d'en prendre une description minutieuse [2].

1. Il me paraît utile de préciser ici quelques dates. Au mois de mai 1896, je visitai Elché, où j'entrai en relations avec D. Pedro Ibarra. Séduit par l'intérêt archéologique de l'*Alcudia* autant que par la beauté de l'oasis, je résolus de revenir l'année suivante pour explorer de près la région, et en particulier, sollicité par M. Ibarra, pour assister aux curieuses fêtes de l'Assomption. Au mois de mai 1897, le journal l'*Illustration* voulait bien me charger de lui envoyer un compte-rendu de la représentation de l'opéra liturgique qui a lieu tous les ans les 14 et 15 août dans la cathédrale. Le 7 août, je quittais Bordeaux, le 9, j'étais à Madrid, le 11, j'arrivais à Elché, ignorant absolument le découverte faite sept jours auparavant. D. Pedro Ibarra avait eu l'amabilité de me l'annoncer, en même temps qu'à ses autres correspondants habituels, dans une lettre qu'il m'adressait à Bordeaux, et qui me croisa en route. Quelques heures après mon arrivée à Elché, je vis le buste, et le soir même j'en envoyai une photographie au Louvre.

2. La statue d'Elché a déjà sa littérature. M. Pedro Ibarra l'a fait connaître, à la date du 6 août 1897, par une lettre adressée à la *Correspondencia alicantina*. M. Ibarra, trompé par une première inspection sommaire, la décrivait comme un buste d'Apollon; les roues représentaient symboliquement le char du soleil; le trou creusé entre les épaules jouait un rôle dans la proclamation des oracles, et il fallait conclure à l'existence à Elché d'un

C'est un buste de femme en grès assez tendre et blanc à l'intérieur, la surface ayant pris avec le temps, peut-être aussi par la décomposition des couleurs qui la couvraient, une chaude teinte jaune. Il mesure 53 centimètres de hauteur; il est donc de grandeur naturelle, si l'on admet que le modèle était de taille assez élevée. Par bonheur la conservation du visage est presque parfaite. A peine note-t-on que la paupière inférieure de l'œil gauche est un peu usée, que le grain de l'épiderme, comme frotté par places, n'est plus dans toute sa fraîcheur sur les joues, sur l'aile droite du nez, où l'on remarque aussi une petite égratignure. Ces légers accidents sont d'ailleurs anciens. La parure et le costume ont un peu plus souffert. Quelques coups de pioche maladroits, au moment de la découverte, ont entamé le vêtement sur le bras gauche, surtout au bord inférieur; un autre a fait sauter deux perles du collier. Le bord externe de l'ornement en forme de roue, à gauche, est aussi quelque peu entamé du fait des

temple prophétique, dont la figure retrouvée était l'idole. *La Ilustración Española y Americana*, a donné une phototypie du fragment dans son numéro du 30 août (avec une copie de la lettre publiée par la *Correspondencia*). C'est aussi le cas de la *Revista de la Asociación artistico-arqueológica Barcelonesa*, dans son numéro d'octobre-décembre 1897. M. Léon Heuzey a bien voulu entretenir l'Institut de la découverte d'Elché, dans les séances du 24 septembre et du 1er octobre 1897. Sa communication a été insérée, accompagnée d'une bonne phototypie dans les *Comptes Rendus de l'Académie*, 1897, p. 505. Il en existe un tirage à part. J'ai moi-même publié une courte notice et une gravure dans l'*Illustration* (2 octobre 1897), et dans la *Revue hebdomadaire* (21 octobre 1897); mon ami D. José Ramón Mélida, le mieux informé sans doute, à l'heure actuelle, des archéologues espagnols, lui consacre une assez longue étude dans le numéro d'octobre de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, p. 440. L'article est accompagné de deux bonnes phototypies. L'auteur arrive à des conclusions sensiblement différentes des miennes. M. Mélida a aussi fait connaître son opinion dans le *Boletin de la Real Academia de la Historia* (octobre 1897), et cet article a été repris par la *Revista de la Asociacion art. arq. Barcelonesa*, nº de janv.-févr. 1898. D. Pedro Ibarra a écrit, au sujet de cet article, une nouvelle lettre dans la *Correspondencia alicantina* (14 décembre 1897), sous ce titre *Arte Greco-romano*. C'est assez dire qu'il n'a pas renoncé à sa première opinion. Le numéro d'août-septembre 1897 de la *Revista critica de Historia y literatura*, p. 270, donne aussi une description du buste avec une très mauvaise gravure (*Hallazgos Arqueologicos*, sans signature). J'ajoute qu'à divers propos des journaux politiques espagnols ont publié des croquis du buste d'Elché. Enfin, nombre de journaux parisiens ont fait l'honneur à notre monument, exposé au Louvre, dans la Salle de l'Apadana, depuis la fin de décembre, de lui consacrer d'importants articles ou d'élogieux entrefilets.

ouvriers, et le bord interne a subi de plus graves atteintes; mais les grelots qui manquent au premier rang du diadème sont tombés depuis des siècles.

La coiffure est assez compliquée dans sa riche et majestueuse élégance. La tête porte, prolongeant la ligne fuyante du front et très penchée en arrière, une mitre plate par devant et bombée par derrière; elle n'est pas pointue, mais arrondie en ovale au bord supérieur, ses deux faces se coupant d'ailleurs à arête vive, un peu comme les coiffes que portent les paysannes dans quelques provinces de France. Elle est couverte d'un voile rouge dont le bord retourné quatre fois sur lui-même forme sur le front comme un bandeau de quatre plis étroits et plats. Par derrière, le voile tombe sur la nuque avec des stries verticales qui semblent indiquer des plis, ou peut-être une nappe de cheveux tressés épandue sur les épaules.

Par dessus le voile est adaptée une parure dont la neuve étrangeté surprend et charme le regard. Elle se compose d'abord d'un bandeau plat, appliqué sur la mitre qu'il entoure et serre comme une couronne. Très large par devant, et découpé en pointe vers le haut, il devient plus étroit par derrière. Au-dessus du front, il est orné d'une triple rangée de petites boules ou de grelots. La première est posée tout au bord et tombe en pendeloques sur les plis du voile. Sans doute ce diadème se fabriquait en métal. De chaque côté du visage qu'ils encadrent sont ajustés deux grands disques ajourés, de fort diamètre et de forte épaisseur. Ils semblent de véritables roues; au centre une sorte d'*umbo*, très saillant et creusé en son axe, figure le moyeu; des rayons accouplés deux à deux s'y implantent en étoile, recoupés à égale distance par deux cercles concentriques qui déterminent comme de petites cellules carrées. La jante est décorée, sur sa face externe, de grosses perles saillantes semblables à celles du diadème, disposées horizontalement par lignes parallèles de trois; les lignes sont séparées par un très simple ornement, deux rais qui se coupent, unis à leur intersection par une perle forée. A l'intérieur, contre les oreilles, l'*umbo* est caché par une plaque découpée d'où

pend un faisceau de dix cordelettes terminées par des glands fusiformes. Par derrière, les roues sont largement entaillées pour laisser passer et tomber sans froncement le voile. Sans doute, elles sont rattachées, par leur centre interne, au diadème; mais l'attache ne se voit pas, et pour éviter que ces deux lourdes masses, que l'on doit aussi supposer métalliques, ne s'écartent des tempes, et ne se balancent au moindre mouvement de la tête, au bord interne vient s'accrocher une double ganse rigide fixée sur le bandeau au-dessus des rangs de perles.

Les flots de glands qui retombent de chaque côté de la tête s'évasent en bas pour dégager le cou nu, cachant ainsi le point d'attache d'un riche collier qui s'étale pesamment, à triple étage, et descend sur les seins jusqu'à la taille. Le premier rang, sur la gorge, est formé d'un cordon de perles oblongues et côtelées, très serrées l'une contre l'autre; il supporte une seule pendeloque ayant la forme d'une petite urne ou ampoule au pied étroit, au ventre bombé, au col flanqué de volutes; la surface en est décorée de lignes de perles entre des traits incis. Le second rang, à la naissance des seins, est semblable au premier, sauf que les perles sont plus grosses, et qu'il est décoré de six pendeloques au lieu d'une. Le troisième, moins riche, mais plus ample, est formé de perles unies; les ampoules en pendeloques sont remplacées par de larges plaques arrondies en bas, simplement ornées d'une ligne de perles parallèle au bord extérieur. Ces ornements, comme les petits vases des autres colliers, ont un aspect très marqué d'amulettes; elles ressemblent aux sachets de cuir ou de métal que portent au cou nos Arabes.

On n'aperçoit du reste complètement que l'un d'eux; les autres sont en partie cachés par un grand manteau jeté sur les épaules du personnage. Ce manteau couvre absolument le dos, depuis la nuque. On en voit très nettement le bord, qui se retrousse au bas du cou, coupant d'une ligne horizontale le voile qu'il enferme sous son étoffe. Par devant, il tombe à plis réguliers sur les bras, dégageant le collier; puis ses deux bords se rejoignent au creux de l'estomac, juste

au point où finit le buste. Par dessous les colliers, on distingue très nettement les vêtements : d'abord une chemise plaquée au corps — une ligne rouge très apparente en marque le bord autour du cou et une toute petite fibule montre qu'elle était fendue et agrafée sur la gorge — ensuite un manteau à larges plis en écharpe, dirigés de gauche à droite, qui garde des traces nombreuses de coloration rouge[1].

Le revers du buste, sauf la mitre, le cercle du diadème, le voile et le bord du manteau de dessus, est sommairement travaillé; on y voit seulement, entre les deux omoplates, une cavité ronde, aux lèvres irrégulières, qui paraît trop grande pour qu'on y reconnaisse un simple trou de scellement (fig. 1).

Fig. 1. — Le buste d'Elché vu de dos.

Tel est, dans ses détails complexes, l'accoutrement de la dame d'Elché. Le diadème, les roues, les colliers encadrent et font merveilleusement valoir une exquise figure. Le type n'est point banal. Il éveille, certes, et je le dirai tout à l'heure, plus d'un souvenir; il est pourtant d'une originalité singulière. Rien encore de tel n'était apparu parmi les statues antiques ressuscitées. Le front est large et plat; les yeux, assez écartés du nez, et légèrement obliques, sont étroits et longs, fendus, comme on dit, en amande. La paupière supérieure, large et très saillante, s'abaisse lourde sur les prunelles voilées, mais où, maintenant encore, deux cavités rondes, à défaut de

1. J'ai entendu émettre l'opinion que cette partie du vêtement, que je distingue, n'est autre chose que le pan du voile placé sur la mitre. La couleur identique donne quelque poids à cette interprétation ; mais il me semble impossible de concilier la direction oblique de l'étoffe sur la poitrine avec la chute verticale du voile à travers l'échancrure de la roue. D'ailleurs de petits bronzes que je publierai bientôt dans la *Revue archéologique*, donnent, je crois, la véritable forme du voile, et la véritable disposition des robes sous le manteau; le voile pend sur le dos, très distinct de tous les autres vêtements, et en particulier de celui qui fait écharpe sur le buste.

l'émail que sans doute elles enchassaient jadis, mettent une saisissante illusion de vie et de pensée grave. Le nez, long, mince et droit, ne prolonge pas la ligne du front; les ailes des narines sont petites et sèches; la bouche, nettement dessinée, dont la coloration rose très bien conservée avive et détache les lèvres fines, est hermétiquement close; les joues sont plates, un peu creusées sur les gencives, le menton est rond et peu proéminent; le galbe de toute la face est plutôt massif et carré, accusant la structure vigoureuse des pommettes et des mâchoires. Tout le visage, où règne une majesté quelque peu dure et hautaine, donne l'idée d'une personnalité singulièrement originale, et l'on songerait au portrait véridique d'une princesse orgueilleuse, si n'apparaissait, plus franchement encore que le souci de copier la nature, l'effort du sculpteur vers la création d'un type idéal.

Le buste d'Elché est, cela ne fait aucun doute, une œuvre unique. Aucun monument exhumé du sol de l'Ibérie ne peut lui être comparé, ni pour l'intérêt archéologique ni pour la valeur d'art. Les problèmes qu'il soulève sont des plus délicats qui puissent exciter l'érudition et la critique. L'originalité forte qui s'en dégage est faite pour passionner; il a l'attrait de tout ce qui est à la fois étrange, inattendu et beau; il est pour tous ceux qui le contemplent une véritable révélation.

Pourtant, si c'est là une œuvre unique, ce n'est pas une œuvre isolée. Il saute aux yeux qu'elle se rattache aux sculptures du *Cerro de los Santos*.

Ces monuments, très connus en Espagne, ou du moins à Madrid (ils sont une des attractions du Musée archéologique national) le sont beaucoup moins en France, bien que la seule étude vraiment scientifique qui en ait été faite soit due à un Français, à M. Léon Heuzey[1]. Ainsi lui revenait bien légitimement l'honneur d'enrichir le Louvre de la nouvelle trouvaille. Il faut d'ailleurs joindre à son nom

1. Léon Heuzey, *Statues espagnoles de style gréco-phénicien*, dans *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, t. III, p. 96; pl. III, IV. L'article a été repris dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, XV (1891), p. 608, pl. XVII.

celui de mon ami Arthur Engel, l'archéologue français le mieux informé maintenant des choses de l'Espagne, et dont les belles et définitives recherches sur l'authenticité des œuvres du Cerro comme sur leur histoire resteront classiques[1]. En bonne justice, c'est à lui qu'auraient dû revenir l'honneur et la joie de découvrir le buste d'Elché, et d'en assurer la possession au Louvre.

Le *Cerro de los Santos* est un promontoire rocheux situé à deux heures de marche du bourg de Montéalègré, sur la route qui conduit à Yécla; Montéalègré et Yécla sont rattachées à la province d'Albacète. C'est en 1830 que l'on commença à entendre parler de découvertes de statues curieuses, découvertes dues au hasard. Les paysans prenant pour des saints les figures lourdes et trapues, semblables vaguement aux saints qui décorent les portails des églises espagnoles, la colline d'où elles provenaient fut appelée *Colline des Saints*. En 1860 seulement, on commence à visiter le Cerro, et à recueillir les sculptures que jusqu'alors les indigènes brisaient pour en faire des matériaux de construction; en 1871, un horloger d'Yécla, Vicente Juan y Amat s'avise de faire des fouilles, « dans un but de spéculation et d'une façon inintelligente », dit A. Engel; il s'avise aussi, — le fait ne peut laisser prise au doute, — de mêler aux statues authentiques des chefs-d'œuvre de sa manière. L'année suivante, le gouvernement espagnol envoyait enfin un missionnaire au Cerro, M. Saviron, et achetait en bloc toute la collection d'Amat, sans suspecter la bonne foi du vendeur; le Musée archéologique recevait — et abrite encore — le bon grain mélangé de beaucoup d'ivraie. M. Juan de Dios de la Rada y Delgado, prenant pour sujet de son discours de réception à l'Académie royale de l'Histoire « les Antiquités du Cerro de los Santos, dans la commune de

1. Arthur Engel, *Rapport sur une mission archéologique en Espagne* (1891) dans les *Archives des missions scientifiques et littéraires*, t. III (1892), p. 157 et suiv., et pl. IX et X. C'est à ce rapport que j'emprunte, parfois en reproduisant les termes mêmes de l'auteur, la courte histoire du Cerro que je crois devoir insérer ici. M. Heuzey avait par des arguments scientifiques sans réplique prouvé l'authenticité des sculptures; M. A. Engel a ajouté les preuves matérielles nécessaires. Son enquête, longue et difficile, a été admirablement conduite

Montéalègré », s'intéressait également à toutes avec une confiance un peu téméraire, et attirait définitivement l'attention des savants d'Espagne et d'Europe sur ces monuments d'un art tout à fait nouveau[1].

Or, parmi les statues et les têtes authentiques du Cerro, un certain nombre ont des rapports frappants avec la tête d'Elché. Je ne parle pas encore du type de la femme, ni de l'expression du visage, mais seulement de la coiffure, de la parure et du vêtement. La mitre, de forme plus ou moins haute ou allongée, plus ou moins portée en avant ou en arrière, s'est conservée en de nombreux exemplaires. M. L. Heuzey a publié une tête qui, à ce point de vue particulier, comme à bien d'autres, est une des plus importantes de la collection[2]. J'y joins l'image de quatre autres, que l'on peut considérer comme inédites, et que je me propose d'étudier bientôt de plus près[3]. Toujours, on le voit, la mitre est recouverte en partie d'un voile qui retombe sur la nuque et les

Fig. 2. — Tête du Cerro de los Santos. (Collection Canovas del Castillo.)

1. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado; *Antigüedades del Cerro de los Santos, en termino de Montealegre*, discursos leidos ante la Real Academia de la Historia, Madrid, 1875. Cf. *Museo Español de Antigüedades*, VI (1875), p. 249 et VII (1876), p. 595 (avec planches). C'est vraiment une réédition du *Discurso*.

2. *Revue d'Assyriologie*, 1891, t. III, pl. IV; il n'y en a qu'un simple croquis dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, XV, p. 617, fig. 1. Ce croquis est reproduit dans le *Rapport* d'A. Engel, p. 180, fig. 4. La tête porte au musée de Madrid le n° 7510; c'est un moulage. L'original appartient à Mme Canovas del Castillo, veuve de l'illustre président du Conseil des ministres assassiné à Saint-Sébastien.

3. (Fig. 2). Même collection, moulage au musée de Madrid (sans numéro) et au Musée de Reproductions. Fig. 3 (même collection); le moulage porte au musée de Madrid le n° 7511. La troisième (fig. 4) dont la mitre a plus de rapport de forme avec la mitre d'Elché, porte au musée le n° 7515. La quatrième (fig. 5) est le n° 7614 du musée. La tête rapportée par Engel au Louvre (Rapport, pl. X, n° 1) portait aussi une mitre, aujourd'hui brisée; enfin, j'ai photographié au musée de Murcie, en 1896, une tête mitrée fort intéressante; Engel en a donné un croquis dans la *Revue archéologique*, 1896, p. 218, p. 17 du tirage à part.

épaules. La mitre de la dame d'Elché est voilée de même, mais il est naturel que l'étoffe n'ait pas ici la même importance que dans tel ou tel autre spécimen, puisqu'elle ne pouvait recouvrir les roues, parure principale et essentielle.

Fig. 3. — Tête du Cerro.
(Collection Canovas del Castillo).

Les roues elles-mêmes ne sont pas un élément tout à fait nouveau. Elles ont pris ici une importance exceptionnelle, non seulement par leur taille et leur richesse, mais encore et surtout par leur disposition; il n'est pas douteux que le visage ne doive à ces ornements une partie de son étrange grâce sévère. Mais la plus grande et la plus connue des statues du Cerro, celle qu'a étudiée de près M. Heuzey, porte aussi suspendues aux cadenettes de son opulente coiffure deux rondelles de grandeur suffisante et d'ornementation fort semblable[1]. La tête de la collection Canovas publiée par M. Heuzey a des pendants analogues qui débordent du voile; c'est aussi le cas de la tête de Madrid n° 7511 (fig. 3) et peut-être de la tête n° 7515 (fig. 4); un humble fragment conservé au musée d'Albacète, et où il faut quelque attention bienveillante pour reconnaître un reste de tête, porte aussi des couvre-oreilles qui par leur dimen-

Fig. 4. — Tête du Cerro.
(Musée de Madrid.)

1. *Revue d'Assyriologie*, *loc. laud.*, pl. III = *Bulletin de Correspondance hellénique*, XV, pl. XVII; et A. Engel, *Rapport*, etc., pl. IX.

sion et le dessin de leur *umbo,* rappellent de très près ceux d'Elché [1].

Les colliers sont l'ornement vraiment essentiel des statues féminines du Cerro. Plus ou moins riches, plus ou moins alourdis de pendeloques ou d'amulettes, ils descendent sur le sein, formant un riche bijou à plusieurs rangs de perles. La grande statue de Madrid porte un magnifique joyau de ce genre; j'ai moi-même photographié à Murcie, à Alicante, à Madrid, des statues et des fragments inédits où l'on en voit d'intéressants spécimens[2]. Enfin l'ample manteau qui enveloppe les épaules du buste d'Elché, s'ouvrant juste pour laisser paraître les colliers, avec ses grands revers à plis raides d'une archaïque symétrie, se retrouve à très peu près identique sur les épaules d'un grand nombre d'autres.

Fig. 5. — Buste du Cerro. (Musée de Madrid.)

Voilà, je pense, des rapprochements précis, fort suffisants pour établir que la statue d'Elché se rattache étroitement aux sculptures du Cerro de los Santos.

On peut d'ailleurs resserrer encore ces liens, grâce à une petite statuette de grès, par malheur fort mutilée, que j'ai retrouvée dans une vitrine un peu obscure du Musée de Madrid parmi les menus objets recueillis par Saviron. Elle a été décrite et reproduite dans le court mémoire qu'il a publié en 1875 sur sa mission[3], et M. A. Engel l'a mentionnée dans l'analyse qu'il a faite de ce mémoire[4]; mais M. de la Rada, dans

1. Inédit.

2. Voyez par exemple notre figure 5.

3. Saviron, *Boletin de Archivos*, V (1875), pl. IV, n° 13. La statuette, haute de 0m,19, a été trouvée « sous l'escalier du temple, à la profondeur de 1m,50 ». Avec un sentiment et un goût très juste, dont il faut lui faire honneur, et que ses successeurs espagnols n'ont pas toujours eu, Saviron a parfaitement reconnu l'importance du fragment et sa supériorité. « *En el conjunto de este exemplar se advertien mayores conocimientos esteticos que en la generalitad de las esculturas halladas en el Cerro, y este parece revelar que debia pertenecer a la epoca mas floreciente de aquellas obras artisticas, por no variar el typo genuino y señalarse curto sucesivo adelanto* ». La statuette porte au musée de Madrid le n° 7707.

4. A. Engel, *Rapport*, etc., p. 163.

son *Discours*, n'y fait aucune allusion. Les jambes manquent, brisées au-dessous des genoux; les mains sont coupées aux poignets, les traits du visage sont détruits, et quelque vandale a cru bien faire en creusant la pierre pour préciser le contour des yeux effrités. On ne doit donc pas juger sans prudence le style du fragment; mais, d'autre part, on ne peut nier qu'il ne reproduise avec une frappante exactitude le vêtement, la parure, l'attitude du buste d'Elché. On retrouve la mitre, les plis du voile sur le front, les grandes roues latérales, le voile pris sous le manteau, qui s'ouvre lui-même sur le triple collier, d'où pendent des ornements identiques[1]; on remarque enfin la même forme d'épaules remontées et étroites, le même mouvement en avant de la tête et du buste (fig. 6).

Fig. 6. — Statuette de grès du Cerro, (Musée de Madrid.)

Il résulte évidemment de ces faits que le type et le style que nous révèle le chef-d'œuvre d'Elché ont été en honneur au Cerro.

Dès lors on serait tenté de supposer que la figure actuellement au Louvre est justement celle dont la statuette du Cerro est la copie réduite. J'avoue que cette idée m'a séduit, et que j'étais prêt à me servir de la statuette Saviron comme d'un document de haute importance, me permettant de restituer dans son ensemble la statue dont le morceau d'Elché ne serait qu'un fragment. Mais il y a des difficultés graves.

M. Léon Heuzey, dont l'avis s'est d'ailleurs éclairé des lumières de sculpteurs et d'ouvriers très compétents, croit pouvoir affirmer que la figure d'Elché n'est pas un fragment de statue, mais un véri-

1. Le collier inférieur, à vrai dire, est le seul qui ressemble absolument à celui du buste d'Elché; mais on explique très facilement les modifications apportées aux deux autres par la nécessité de simplifier des détails que les dimensions de la statuette auraient rendus ou trop menus ou d'exécution malaisée.

table buste, au sens technique du terme. Les raisons de métier sont d'abord que le dessous de la pierre est légèrement convexe, de façon à assurer l'adhérence aussi intime que possible des bords de la sculpture, taillés ainsi en biseau, avec la surface du piédestal; ensuite que, par devant, le corps s'élargit et s'évase, pour ainsi dire, en forme de cloche pour donner au bloc plus d'assiette sur sa base. Si l'on supposait prolongées en bas les lignes du torse, on expliquerait mal cette disposition, qui conviendrait tout au plus à une statue assise. D'autre part, tout argument de technique mis à part, l'impression produite par la vue du morceau est bien celle d'une œuvre achevée et complète qui, telle qu'elle est, se suffit à elle-même. Si l'on n'admet pas que l'artiste a voulu faire un buste, il n'y a que deux hypothèses : ou bien la statue a été exécutée en deux morceaux, et il est surprenant que le point de raccord des deux blocs ait été si exactement placé au-dessous du point où l'intérêt, concentré dans la tête et la poitrine, se déplace et se dissipe; ou bien la statue, faite d'un seul bloc de grès cassant, a été brisée par accident et retaillée ensuite en forme de buste; mais il faut alors admettre dans l'ouvrier chargé de la retouche un coup d'œil singulièrement juste et un sentiment bien rare de l'effet décoratif, avec une habileté consommée de ciseau.

Enfin, si l'on examine la cavité creusée par derrière entre les deux épaules, on est étonné de la trouver si grande, si profonde, si régulière, s'il s'agit d'un simple trou de scellement; je ne crois pas du reste qu'il y ait encore trace de mortier. Il faut donc chercher une autre explication, et une seule semble convenir : c'était là un buste funéraire ou votif. Ou bien le trou devait servir à contenir les cendres ou toute autre relique de la défunte dont il voulait représenter le visage; le buste jouait en quelque sorte, et sauf les réserves nécessaires, le rôle des canopes d'Égypte; on sait du reste que « la forme du buste est, à l'origine, dans un rapport étroit avec la représentation des dieux souterrains et aussi des Mânes, figurés comme engagés à demi dans le sol[1] »;

1. L. Heuzey, *Comptes Rendus de l'Académie*, sept. 1897, p. 509 (p. 7 du tirage à part).

ou bien, s'il figure quelque divinité[1], dans la cavité se plaçaient les menues offrandes des dévots, comme par exemple on voyait au temple carien de Zeus Panamaros les stèles votives creusées de niches ou de simples trous ronds où s'exposaient les chevelures des suppliants[2].

Sur tous ces points, une affirmation trop catégorique pourrait être dangereuse[3]. D'ailleurs, que l'on soit ou non en présence d'un buste, la statuette de Madrid garde son importance. Elle prouve sans doute possible, il me semble, qu'à un moment donné il y a eu, peut-être au Cerro même, au moins une statue debout et entière, offrant avec le buste d'Elché des ressemblances si intimes, que le type et le style en étaient devenus classiques. Cette statue, il n'est pas indifférent d'essayer de la restituer, car la restitution en fournira des données précieuses pour la solution du problème d'art que la nouvelle découverte soulève encore une fois et tranche définitivement.

Si l'on suppose le buste d'Elché détaché d'une statue complète, il faut imaginer que les deux bords du manteau se rejoignant au devant de la taille étaient retenus par un riche bouton ou par une boucle ronde, finement ciselée, et retombaient ensuite en deux pans plissés et terminés en pointe. Les bras, ramenés en avant, relevaient à droite et à gauche de larges plis d'où les mains sortaient à découvert. Au-

1. Il va sans dire que l'essentiel, ici, est de prouver que la sculpture d'Elché est un buste. Même s'il est funéraire, il se peut que la cavité soit destinée à recevoir non des reliques, mais des offrandes; la femme représentée peut être vénérée simplement comme femme, ou bien comme divinité. Par plus d'une idée commune, buste funéraire et buste votif peuvent être, en un certain sens, deux termes synonymes.

2. Voy. sur cette pratique G. Deschamps et G. Cousin, *Inscriptions du temple de Zeus Panamaros. La consécration de la chevelure*, dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, XII, p. 479 et s.

3. De même il serait téméraire d'affirmer que le buste d'Elché provient d'une voie des tombeaux, dont sa découverte signalerait l'emplacement. Un examen très attentif des lieux ne m'a révélé aucun reste de constructions. On aurait trouvé en même temps que le buste (*Revista de archivos*, oct. 1897, p. 441) un grand nombre de fragments céramiques comme ceux que l'on trouve d'ordinaire à Ilici, deux ou trois squelettes humains, un fragment de tronc de colonne, et une grande quantité de pierres de construction. Rien de tout cela, mes souvenirs sont très précis sur ce point, n'a aucun rapport avec la statue; ce sont les trouvailles courantes que l'on fait dans l'Alcudia.

dessous des deux pointes qui couvraient le ventre on retrouvait sans doute la robe épanduc à plis verticaux sur les jambes, et s'étalant en cloche sur les pieds débordants.

Mais la restitution est incomplète. La statuette de Madrid ne nous renseigne pas sur la position exacte ni sur l'action des mains. On songe naturellement que les mains tenaient un vase : c'est l'attitude ordinaire que les sculpteurs du Cerro donnaient aux femmes. Mais il y a deux difficultés. La première c'est que les deux mains sont trop écartées l'une de l'autre, dans la statue réduite, pour qu'elles aient pu porter un vase de dimension moyenne; la seconde, plus grave, c'est que, si tel avait été le cas, le vase aurait caché ou même rendu impossible à sculpter le bouton très saillant qui rapproche les pans de la chape. Par bonheur, j'ai retrouvé dans la même vitrine trois autres fragments de statuettes qui fournissent une donnée nouvelle au problème. L'un d'eux a été rapporté par Saviron, qui l'a décrit et dessiné dans le mémoire déjà cité[1]. C'est le reste d'une figure de femme, sans tête, sans jambes; elle a sur la gorge un collier d'où pend une amulette; elle porte le grand manteau, et tout cela n'a rien de bien particulier; mais les mains sont conservées, et elles soutiennent et relèvent le manteau dont elles ont saisi l'étoffe (fig. 7). Les deux autres sont inédits. L'un provient certainement du Cerro, sans que l'on sache s'il a fait partie du lot de Saviron; il semble fort humble, mais a beaucoup d'intérêt. Je note seulement ici que le manteau comme tout à l'heure est relevé, saisi à pleines mains fermées[2]. Le second est passé à Madrid des mains du Père C. Velasco, d'Yécla; il a certainement été ramassé au Cerro[3]. Là encore la tête

Fig. 7. — Statuette en grès du Cerro. (Musée de Madrid.)

1. Saviron, *loc. laud.*, pl. IV, fig. 21 ; Cf. A. Engel, *Rapport*, p. 164. Musée de Madrid, n° 7717. Hauteur, 0m,125.

2. Musée de Madrid, n° 7718. Hauteur, 0m,09.

3. Musée de Madrid, n° 17348. Hauteur, 0m,14.

et les pieds manquent; ce qui reste permet de supposer une autre réduction, plus maladroite et moins précise, de la figure d'Elché. On y retrouve les trois colliers, dont un avec des pendeloques analogues, et le gros bouton rond réunissant les deux bords du manteau. Là aussi les deux mains, qui sont brisées, tenaient et relevaient l'étoffe; on ne peut imaginer une autre disposition.

Dès lors il ne me semble pas douteux qu'il ne faille se représenter la statue que j'essaie de reconstituer relevant à deux mains son manteau pour l'empêcher de traîner sur le sol, et probablement de gêner la marche.

C'est là un type nouveau, que l'art du Cerro de los Santos n'avait pas, jusqu'à présent, permis de soupçonner, et dont l'étude doit aider à fixer à peu près la date où fut exécuté le buste d'Elché.

Les sculptures du Cerro ont troublé dès les premiers jours les archéologues. Il faut lire dans le remarquable *Rapport* d'Arthur Engel le résumé des nombreux mémoires que ces œuvres ont suscités. M. Amador de los Rios reconnaissait sur les statues les ornements caractéristiques de l'art wisigoth, tels que les décrit Isidore de Séville dans ses *Étymologies*, et conservait à l'art dont elles sont les manifestations le nom de *latino-byzantin*. Le Père Lasalde les attribue aux *Bastitans*, anciens habitants du pays; M. Domenech soutient « que le temple a été fondé par les Phéniciens au moins quinze siècles avant Jésus-Christ, et fut anéanti près d'un siècle après l'arrivée des Romains en Espagne ». Donc les statues seraient phéniciennes. D. Juan Facondo Riaño les attribue au III^e^ ou IV^e^ siècle de notre ère, à l'époque de la philosophie gnostique. M. de la Rada, qui s'est consacré surtout à l'étude des inscriptions gravées sur quelques statues, inscriptions dont il admet sans hésitation l'authenticité, a le premier l'heureuse idée d'établir des catégories parmi toutes ces œuvres diverses, et de signaler un mélange d'éléments orientaux et d'éléments grecs. Il reconnaît qu'à diverses époques Égyptiens, Assyriens, Chaldéens, Grecs, Ibères, Phéniciens, Carthaginois et Romains laissèrent dans le temple du Cerro des traces de leur civilisation et de leur culte.

M. Henzlmann est porté à voir seulement dans ces figures un travail des Goths des v^e^, vi^e^ et vii^e^ siècles, qui auraient reproduit en Espagne les *kamene-babe* ou *aïeules de pierre* placées sur les anciennes collines tombales ou *kourgans* de la Russie méridionale. En 1889, M. Rodrigo Amador de los Rios reprend les idées de son père. La question, on le voit, n'avait guère avancé.

Il était réservé à la science et au goût de M. Heuzey, dont les travaux embrassent le double domaine de l'antiquité orientale et de l'antiquité classique, de porter enfin le jugement autorisé d'un vrai critique. Une analyse minutieuse du costume et de la parure que portent les principales statues, une étude de leur attitude et de leur action, et par dessus tout cet instinct que donne l'observation assidue des monuments, l'ont conduit à soutenir que l'art du Cerro est un art indigène profondément empreint d'influences phéniciennes et d'influences grecques. C'est pourquoi il a si nettement intitulé son étude : Statues espagnoles de style gréco-phénicien.

On retrouve très bien à sa suite, dans les œuvres qu'il étudie plus spécialement, les éléments orientaux ; aussi facilement on reconnaît dans le costume des souvenirs du vêtement ionien, et dans le drapement comme dans la technique des étoffes l'influence de l'archaïsme grec ; d'autre part on ne peut s'empêcher d'être frappé comme lui de tout ce qu'il y a d'original dans cette « forme de sculpture nouvelle pour nos yeux, qui n'appartient exactement à aucune des écoles que nous connaissons, tout en se rattachant par beaucoup de côtés au fond commun de l'art antique[1] ; » j'admets absolument que « le costume est grec dans son ensemble, avec quelques traits exotiques, avec des particularités qui sont comme des rappels de la couleur orientale[2] ». Enfin les coiffures richement compliquées telles qu'Artémidore les attribue à la coquetterie des femmes ibères, bien qu'elles « rappellent en les surpassant le luxe des femmes de Rhodes et de Chypre, et

1. *Revue d'assyriologie*, t. III, p. 101 = *Bulletin de Correspondance hellénique*, XV, p. 610.
2. *Ibid.*

aussi les riches parures de tête trouvées dans les fouilles de la Troade[1], » ont un caractère nettement indigène.

Mais des doutes pouvaient subsister ; en particulier le souvenir de l'archaïsme grec peut être plus difficilement invoqué à propos des traits et de l'expression des visages. M. Heuzey a dit très justement : « Ce qui surtout est grec dans ces statues avec un sentiment plus ou moins marqué d'archaïsme, c'est le style dominant, c'est le type des figures et l'arrangement général des draperies[2]. » Je n'ai point, pour ma part, en présence de ces œuvres, une autre impression que la sienne. Mais l'étude de quelques détails essentiels du visage semble contredire un peu ce sentiment instinctif. « Ce n'est plus, dit M. Heuzey, en parlant des yeux, la convention ordinaire de l'archaïsme grec : la tradition des yeux en amande, relevés vers les tempes. Au contraire, si la paupière supérieure est arquée à l'excès et comme surhaussée, la paupière inférieure, presque droite, tend plutôt à s'abaisser légèrement vers l'angle extérieur de l'œil[3] ». A propos de la tête Canovas, M. Heuzey remarque bien que les traits se rattachent de plus près que ceux de la statue précédente au type éginétique, mais il ajoute « avec cette rondeur de formes qui est particulière à l'archaïsme oriental[4] ».

On pouvait donc constater, entre l'expression des visages des statues du Cerro, et la nature, la disposition, les plis des vêtements, qui rappellent nettement l'archaïsme grec, une sorte de contradiction dont il était assez difficile de rendre compte.

Aujourd'hui tous les doutes sont levés. Dans la statue d'Elché, les trois éléments séparés et dosés avec tant de bonheur par M. Heuzey se découvrent amalgamés avec la plus claire évidence.

C'est bien à l'Orient que cette femme a emprunté sa mitre haute et sa parure de tête qui rappelle de près les bandeaux et les diadèmes

1. *Revue d'assyriologie*, p. 102 = B. C. H., p. 611.
2. *Ibid.*, p. 108 = B. C. H., p. 121.
3. *Ibid.*, p. 103 = B. C. H., p. 613.
4. *Ibid.*, p. 106 = B. C. H., p. 618.

à pendeloques et à chaînettes trouvés à Hissarlik; les roues mêmes qui, par leur ampleur, leur forme et leur disposition, semblent si exceptionnellement originales, est-ce autre chose vraiment qu'un souvenir de ces cheveux tressés et roulés en colimaçon dont les femmes d'Orient aimaient jadis la mode comme elles l'aiment encore aujourd'hui? Ou n'y peut-on pas reconnaître une exagération tout espagnole des grandes et pesantes boucles d'oreilles de métal qui, depuis l'antiquité la plus reculée, n'ont pas cessé d'être au goût des femmes d'Asie, ces appendices démesurés dont les femmes et même les fillettes algériennes surchargent et martyrisent encore leurs oreilles, et dont plus d'une brune andalouse goûte encore aujourd'hui la pittoresque élégance? Le triple collier chargé d'ampoules et d'amulettes a d'innombrables similaires dans la plastique orientale, et fait tout naturellement songer aux opulents bijoux dont les statuaires d'Égypte, d'Assyrie ou de Chypre aimaient à parer le sein des femmes.

La part de la Grèce est plus précise encore. Tout ce qu'a dit M. Heuzey du costume de la grande statue du Cerro, costume qu'il reconnaît grec dans son ensemble, il faudrait d'abord le répéter ici, car tous les mêmes éléments se retrouvent dans notre buste ; mais je préfère insister sur la question d'art et de style, qui me semble primer ici toutes les autres. D'abord, si l'on admet, comme j'ai cru le démontrer, que le buste n'est en quelque sorte que la reproduction partielle d'une statue complète de même type, on est en droit d'emprunter des arguments à cette statue reconstituée. Or le geste des mains relevant les plis de la robe est une des créations les plus heureuses des vieux artistes antérieurs aux guerres médiques.

A l'archaïsme grec, les artistes du Cerro ont aussi emprunté la disposition de la technique des plis. On trouvait déjà dans la grande statue de Madrid, et dans plusieurs autres conservées avec elle, ce drapement régulier et symétrique de l'étoffe retournée sur elle-même, aplatie comme avec un fer et comme empesée, dont le contour dessine une ligne nettement brisée de zigzags; on le retrouve dans la chape

de la statue d'Elché. Il est intéressant d'ailleurs de noter, et cela importe, que le faire est ici un peu plus souple; il y a moins de sécheresse et moins de monotonie dans la cassure des angles et l'ondulation de la draperie dont le bord plissé encadre la poitrine et les colliers. C'est la marque d'un progrès sensible dans l'exécution.

A l'archaïsme grec est due encore la polychromie. On aurait pu l'attendre violente d'un art qui se plaît à une certaine exagération de goût barbare, comme le témoignent l'ampleur, la richesse exubérante de la coiffure et des bijoux. Au contraire, elle est d'une sobriété fine, qui rappelle les plus heureux modèles de l'Acropole. Les couleurs ne sont pas durement voyantes, criardes et heurtées, comme aux frontons de pierre des vieux monuments athéniens; l'artiste du Cerro, tels les plus délicats des vieux maîtres attiques dont nous pouvons maintenant admirer les élégants chefs-d'œuvre, s'est contenté de nuances que le temps et le contact avec la terre ont sans doute atténuées, mais que l'on devine douces et légères. Le rouge du voile, de la tunique et du manteau n'était pas un vermillon éclatant, mais une sorte de pourpre chaude; le rose des lèvres en avive sans brutalité le contour net et la forme précise. Peut-être, comme les lèvres, les sourcils et les cils avaient-ils une coloration discrète, et n'est-ce point encore un détail emprunté à l'art grec, les pupilles de pierre ou d'émail brillant enchâssées dans le globe de l'œil, et donnant au visage une expression très aiguë de vie réelle?

Enfin, ce visage lui-même, peut-on nier qu'il nous rappelle, avec une évidence qui doit frapper les moins prévenus, les plus beaux visages des statues de l'Acropole? Ici, l'instinct du goût prime l'analyse de la critique. Les preuves précises sont malaisées à fournir, et sont d'ailleurs de moindre valeur que le sentiment artistique. Certes, je ne nie pas l'originalité profonde de cette tête superbe, que le premier j'ai eu l'heureuse fortune de pouvoir admirer et célébrer. Les yeux sérieux et calmes sous les larges et lourdes paupières qui les ombragent, le nez long et fin, les narines minces, les lèvres serrées qui font saillie,

le menton fort et rond, mais peu proéminent, le galbe des joues sèches qui se creusent sous les pommettes, enfin la majesté hautaine de la femme dont la tête un peu mélancolique s'incline sous le poids des joyaux, tout proclame bien haut, et c'est la gloire de l'antique sculpteur espagnol, l'effort d'un génie libre, épris des beautés captivantes de son étrange patrie. Mais l'influence de la Grèce a produit néanmoins sur lui son effet aussi heureux qu'indéniable.

On sait comment, par quelle série de transformations délicates l'archaïsme grec s'est peu à peu dégagé des traditions et des conventions originelles pour arriver à donner aux visages un aspect de réalité plus vivante, et, par un choix plus raffiné des traits empruntés à la nature, s'acheminer peu à peu vers les créations idéales. C'est ce qui donne un prix si inestimable à quelques-unes des têtes trouvées à l'Acropole ou à Éleusis, chefs-d'œuvre des sculpteurs qui servirent de trait d'union entre les vieux tailleurs de pierre ou de marbre, maladroits et naïfs, et les sublimes artistes classiques. M. Léon Heuzey a analysé le travail de transformation insensible qui, du vague et béat sourire des plus vieux Apollons et des plus vieilles Artémis, a conduit par l'abandon des lignes remontantes et retroussées à la gravité noble et comme légèrement voilée de tristesse des plus récentes statues retrouvées par M. Cavvadias à l'Acropole. Or parmi les sculptures du Cerro, où le buste d'Elché a désormais sa place, plusieurs nous ont conservé ce sourire archaïque, et nous en avons plus haut reproduit le plus intéressant exemple (fig. 2); un plus grand nombre est de style moins primitif. M. Heuzey a pu écrire, à propos de la plus importante : « La bouche quitte le sourire forcé des anciennes statues, et s'abaisse aussi aux coins, jusqu'à devenir sérieuse et presque triste, comme on le remarque également dans les moins archaïques des figures de femmes récemment découvertes à l'Acropole d'Athènes. La bouche de notre statue espagnole a bien cet accent plus sévère. Tout le bas du visage est même modelé dans un sentiment de vérité un peu sèche et tranchante, qui s'écarte du type normal, de l'idéal de beauté souriante et jeune, pour chercher davantage la dignité de l'expression et

le caractère [1]. » Ces termes conviennent justement encore à la tête du Louvre, où seulement les « mérites de distinction et de charme sévère » que vante plus loin M. Heuzey se révèlent avec un éclat inattendu. Il s'y ajoute un goût artistique très pur, un sentiment très personnel du beau, une interprétation très élevée de la nature, avec le prestige d'une exécution plus libre et plus sûre, vraiment magistrale.

Ainsi, rien qu'à étudier le buste d'Elché, rien qu'à le rapprocher des œuvres grecques dont il appelle nécessairement le souvenir, on arrive sans peine à lui assigner sa date. Elle est une sœur plus jeune des statues de l'Acropole, chef-d'œuvre de l'archaïsme expirant, une sœur que les Grecs n'auraient pas osé traiter de barbare malgré son accoutrement étrange.

Encore faut-il s'entendre sur ce point. Je n'affirme pas que le début du v^e^ siècle soit la date exacte où fut exécuté le chef-d'œuvre. Il serait inadmissible qu'au moment même où travaillaient en Grèce les derniers sculpteurs qui méritent absolument le nom d'archaïques, ils eussent, dans les villes lointaines des côtes d'Ibérie, des disciples directs, dignes d'être appelés leurs émules. Il faut du temps pour que les influences artistiques se répandent et se fassent sentir, et ce temps est, en principe, d'autant plus long que sont plus éloignés les pays où elles s'exercent. Aussi, suis-je tout disposé à admettre qu'un grand intervalle d'années sépare vraiment le buste d'Elché des statues grecques qu'il rappelle le plus; je descendrai, si l'on veut, jusqu'au IV^e^ siècle, mais avec la réserve que cette époque équivaut, quand il s'agit de l'Espagne, à la première moitié du v^e^ siècle hellénique. Il va sans dire, d'ailleurs, que, quelle que soit la lenteur de pénétration des éléments grecs en Ibérie, si l'archaïsme a mis cinquante, soixante, cent ans à imprégner l'art indigène de son originalité, il n'est pas parvenu jusqu'aux rivages occidentaux dans toute sa pureté première; il s'est insinué, non pas

1. *Revue d'Assyriologie*, p. 103 = B. C. H., p. 613. Il faut noter qu'un des traits qui contribuent à donner à la figure de la dame d'Elché une expression très originale, c'est que les yeux se relèvent obliquement vers les tempes, tandis que les coins de la bouche tendent à s'abaisser.

altéré, mais modifié déjà un peu par l'art nouveau, par l'art classique alors dans tout son éclat. Et c'est pour cela que l'archaïsme du buste d'Elché, comme celui de quelques têtes viriles du Cerro[1], s'éclaire d'un lumineux reflet de la grande époque.

Il y a une autre raison, fort importante, de rapprocher du IVe siècle la date de notre statue. Les bijoux, cela n'est pas douteux, sont ici particulièrement caractéristiques; leur abondance, leur richesse, leur style, exigent qu'on tienne le plus grand compte de cet élément essentiel. Or, un rapprochement s'impose entre ces bijoux et les bijoux étrusques. On sait combien les Étrusques ont aimé la parure : « Chez eux, dit M. J. Martha, tout le monde en portait, hommes, femmes, enfants. On en voit partout, sur les statues de pierre ou de terre cuite, les fresques, les bronzes, les cistes, les miroirs, les bas-reliefs funéraires. Les figures couchées sur les couvercles des sarcophages, et les urnes sont toujours ornées comme des châsses : diadèmes, pendants d'oreilles, colliers simples, doubles ou triples, avec pendeloques, chaînes et tresses qui tombent des épaules, se croisent sur la poitrine et descendent jusque sur les hanches, ceintures à broche, bracelets au-dessus du poignet et du coude, anneaux aux deux mains, à tous les doigts et même à toutes les phalanges, tout le contenu des écrins du défunt a été comme répandu sur son image[2]. » On dirait ces lignes écrites à propos des statues du Cerro. Plus particulièrement, j'ai noté dans les vitrines de la Collection Campana, au Louvre, deux colliers (nos 250 et 252) dont les perles de porcelaine bleue ou brune ont tout à fait la même forme et les mêmes stries longitudinales que celles des deux

1. Voici en quels termes M. Heuzey caractérise les deux têtes viriles qu'il a étudiées : « Que l'on regarde ces deux têtes d'homme, et l'on reconnaîtra certainement, malgré la taille sommaire et quelque peu brutale de la pierre de tuf, le caractère et l'accent particuliers aux belles têtes helléniques d'athlètes et de héros, à partir de l'époque où Myron et les sculpteurs du même temps commencèrent à les représenter volontiers avec les cheveux courts.... A travers la barbarie de l'exécution, les proportions, la coupe et l'expression du visage produisent quelque chose de la sensation indéfinissable que donne la belle sculpture grecque du Ve ou du IVe siècle. » (*Revue d'assyriologie*, p. 107, pl. IV, = *B. C. H.*, p. 619.)

2. J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 556.

premiers rangs du collier ilicitan ; les petites amphores qui servent de pendeloques à ces deux mêmes rangs se retrouvent très fréquemment, jouant le même rôle, en Étrurie. Je citerai par exemple les boucles d'oreilles dont M. Martha a donné l'image[1]. Les plaques qui s'attachent au troisième rang du collier d'Elché non seulement rappellent les bulles des colliers étrusques[2], mais affectent une forme de demi-disque à circonférence surbaissée que les bijoutiers étrusques ont particulièrement aimée ; c'est elle que prend la partie supérieure des pendants d'oreilles du type dit à *baule*[3] et des couvre-oreilles à pendeloques[4] ; c'est elle aussi qu'affecte le décor en zones concentriques du célèbre pectoral de style asiatique du Musée Grégorien[5].

Il faut ajouter que les petites amphores et les bulles du collier espagnol sont décorées de menues lignes de perles en relief qui sont aussi répandues à profusion sur les bijoux étrusques.

Quant aux boucles d'oreilles, M. Martha a noté, parmi les moins anciennes, les boucles en forme de plaque : « Elle se compose d'une lame d'or plus ou moins épaisse qui, lorsque le fil passé dans le lobe la maintient en place, couvre à peu près complètement l'oreille. La plaque est parfois un large disque sans ornements, mais le plus souvent il présente des dessins repoussés, imitant une rosace par exemple, ou bien une rosace bordée de perles[6]. » Une jolie roue d'or du Musée Campana, bordée de perles absolument semblables à celles du couvre-oreilles d'Elché, avait peut-être la même destination[7].

On ne peut s'empêcher de croire que ces ressemblances de l'orfèvrerie étrusque et de l'espagnole ne sont pas fortuites ; elles ne sont

1. J. Martha, l'*Art étrusque*, pl. I, 7 et fig. 381.
2. Voy. en particulier la bulle publiée *ibid.*, fig. 383.
3. *Ibid.*, fig. 378.
4. Collection Campana, nos 51, 53, 57, 63, 65. Cf. Martha, *ibid.*, fig. 102. Il est curieux de noter que les stèles funéraires ont souvent cette forme. (Martha, *ibid.*, fig. 83, 258, 259, 260).
5. *Ibid.*, fig. 103.
6. *Ibid.*, p. 567.
7. *Ibid.*, pl. I, 8. Cf. fig. 380.

pas non plus très surprenantes. L'art étrusque s'est formé, comme l'art ibérique du Cerro, d'éléments orientaux et d'éléments grecs ; le même travail a fort bien pu s'effectuer, dans le même sens, en Italie et en Espagne. D'ailleurs les rapports entre l'Étrurie et la côte ibérique sont certains ; on a recueilli, dans la région de Barcelone surtout et de Valence, nombre de petits bronzes étrusques, dont j'ai photographié plusieurs spécimens[1]. Quoi qu'il en soit, les critiques fixent entre le VI^e^ et le III^e^ siècle avant notre ère, mais plutôt près de ce dernier, à l'époque où l'influence grecque s'est plus fortement imposée, la date des plus beaux bijoux du Musée Campana ou du Musée Grégorien, de ceux que je viens d'énumérer, et il faut, dans l'appréciation du buste d'Elché, tenir compte de cette chronologie[2].

Reste à savoir dans quelles conditions s'est exercée la double influence orientale et grecque dont j'ai noté les effets, et comment a pu se produire en Espagne le mélange des éléments que j'ai essayé de distinguer. M. Heuzey[3], dans l'étude dont je me suis si souvent

1. Je ne parle que pour mémoire de la *section étrusque* du musée de Tarragone. Je crois que les objets qui la composent, et qui ont été trouvés à Tarragone même, n'ont rien d'étrusque. Le catalogue du musée suit sur ce point les idées erronées de feu Sanahuja, qui croyait à l'existence d'une colonie étrusque établie dans sa ville. (*Catalogo del museo arqueologico de Tarragona* (1894), p. 11-13.)

2. M. J. Martha, frappé du contraste qu'il y a entre le style bâtard de l'art étrusque en général et la merveilleuse délicatesse de la joaillerie, émet l'avis que tous ces bijoux sont de fabrique grecque. Il est bien certain que les Grecs fabriquaient des bijoux d'exportation, conformes au goût des peuples acheteurs. « La fantaisie locale, dit M. Heuzey, a encore exagéré les modes de Cerro, et surtout ces larges pendants d'oreilles que les Grecs, faisant au luxe oriental une concession qu'ils n'auraient pas tolérée chez eux, fabriquaient aux deux extrémités de la Méditerranée, en Crimée comme en Espagne, pour les Scythes comme pour les Ibères. » (*C. R. de l'Académie*, sept. 1897, p. 506 = p. 4 du tirage à part.) On voit que la découverte d'Elché vient indirectement appuyer la théorie de M. Martha. Du reste, on verra tout à l'heure quelle part directe sera attribuée à la Grèce dans l'exécution du buste.

3. Léon Heuzey, *loc. laud.*, p. 622 et s. — Don J. Ramón Mélida, dont j'ai signalé plus haut l'étude tout récemment publiée dans la *Revista de Museos*, fortement impressionné par les idées de M. Heuzey, arrive à ces conclusions : La statue d'Elché est de style *gréco-punique*, comme toutes celles du Cerro, mais, dit-il, « le creemos (el busto de Elche) obra más antigua que las esculturas del Cerro de los Santos, obra del buen período del estilo, y las del Cerro obras de imitación, y por lo mismo, de un arcaismo más conven-

inspiré jusqu'ici, affirme, à propos des statues du Cerro, que l'on ne peut admettre « l'action ancienne et isolée de l'art grec s'exerçant sur les populations ibériques », mais qu'il faut voir dans ces œuvres un effet de l'action en retour de l'archaïsme grec sur l'art asiatique et surtout sur l'art phénicien. « L'art que nous trouvons au Cerro de los Santos, dit-il formellement, est bien un archaïsme gréco-phénicien, ou, si l'on veut, gréco-punique. Assurément, ce sont les Carthaginois, soit avant, soit après la fondation du grand centre de Carthagène, qui l'ont implanté dans la région montagneuse confinant à l'*ager carthaginiensis*. » Et il ajoute : « En Espagne surtout, il n'y a rien d'invraisemblable à ce que ces formes traditionnelles de l'archaïsme gréco-punique se rencontrent encore à une époque qui peut très bien descendre jusque vers la fin du IIIe siècle avant notre ère, au temps de la fondation tardive de Carthagène. » Même la grande statue de Madrid pourrait toucher à l'époque de la conquête romaine. Ce n'est là d'ailleurs, il faut le reconnaître, qu'une concession extrême, accordée par l'auteur à ceux qui voudraient faire entrer en ligne de compte l'occupation directe du pays par les Carthaginois. A plusieurs reprises, M. Heuzey insiste sur ce point, que bien avant la fondation de Carthagène il y avait sur cette côte d'importants comptoirs puniques, où l'archaïsme gréco-punique avait fleuri et s'était obstinément conservé dans des ateliers provinciaux[1].

La découverte du buste d'Elché vient modifier un peu ces conclusions. M. Heuzey n'a pas manqué de le reconnaître tout le premier, puisqu'il a déclaré lui-même, en présentant ma première communication à l'Académie, que cette sculpture, par la supériorité de son exécution, accusait une action à la fois plus directe et plus ancienne des ateliers grecs.

cional. Admitido ésto habrá que atribuír el busto de Elche á fines del siglo III, y suponer de fecha posterior las esculturas del Cerro de los Santos ». Ainsi, le buste d'Elché serait d'un archaïsme plus ancien que toutes les têtes du Cerro dont j'ai donné les images. Il m'est vraiment impossible d'admettre cette théorie.

1. *Revue d'assyriologie*, p. 109, p. 112 = *B. C. H.*, p. 624.

D'abord les Ibères de la province de Murcie, pour ne parler que de ceux-là, ont connu des œuvres grecques archaïques originales. S'ils n'ont pas vu les statues féminines de Délos ou d'Athènes, ou les innombrables statues similaires répandues dans le monde grec, je crois qu'ils en ont eu comme l'intuition par les statuettes de pierre ou les figurines de bronze importées. Il est très remarquable que quelques bronzes grecs archaïques ont été trouvés précisément dans la région du Cerro. C'est à deux pas du sanctuaire, tout à côté de Montéalègré, au *Llano de la Consolacion*[1], dans un terrain où ne s'étaient rencontrés jusque-là, où l'on n'a rencontré depuis que des restes ibériques, qu'on a recueilli un intéressant petit Silène[2]. De la Bastitania, comme on appelle souvent ce coin d'Espagne, provient encore un centaure du type le plus ancien, et de style très caractéristique, qui vient d'entrer au musée de Madrid[3]. De plus, les vases grecs étaient importés en grand nombre; on en a recueilli à Elché des fragments de toutes les époques, et l'on sait qu'aux temps archaïques les vases sont très souvent ornés d'images de femmes qui reproduisent le type mis à la mode par la sculpture.

D'ailleurs, il semble assez probable que le pays même d'Elché a été très fréquenté, sinon même habité par les Grecs. Elché est une des plus antiques populations de l'Espagne. Dans la campagne voisine de l'Alcudia, en se dirigeant vers le petit port de Santa Pola, on a trouvé une multitude d'objets de l'époque préhistorique qui indiquent une station des Ibères primitifs[4]. Au dire du marquis de Molins[5], le mot *Ilice*, nom primitif d'Elché, serait un mot ibérique, formé comme *Ilipe*, *Iliturgi*, etc. La syllabe *Il* se trouve dans nombre de noms

1. Sur le Llano et les fouilles que l'on y a faites, voir A. Engel, *Rapport*, etc., p. 193.

2. Inédit.

3. Il vient d'être publié par D. J. Ramón Mélida (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nov. 1897, p. 513, pl. XVII, XVIII). Le bronze a été trouvé à *Rollos*, champ de la commune de Caravaca, à l'ouest de Murcie.

4. Pedro Ibarra y Ruiz, *Historia de Elche*, p. 8 et 9.

5. Cité par Javier Fuentes y Ponte, *Memoria histórico-descriptivo del santuario de nuestra Señora de la Asuncion en la Ciudad de Elche* (Lerida, 1887), p. 11.

géographiques d'Ibérie, ainsi que la finale *i*. Je ne sais au juste quelle valeur a cette opinion; il est plus intéressant de noter que Diodore parle d'une ville d'Ἑλίκη, voisine de la ville d'Ἄκρα Λευκή fondée par Hamilcar[1], et que les plus compétents historiens n'hésitent pas à identifier Ἑλίκη avec Elché[2]. Ce mot n'est peut-être qu'une traduction grecque du mot ibérique *Ilice*, changé par les Romains en *Ilici*, Strabon dit formellement qu'entre l'embouchure du Sucron (aujourd'hui Jucar) et Carthagène, les Marseillais fondèrent trois villes; le nom d'une seule, l'Héméroscopion, est connu[3]. Pourquoi Hélicé, qui jadis était plus près de la mer qu'aujourd'hui, ne serait-elle pas une de ces villes? C'est l'opinion de quelques historiens qui se sont occupés d'Elché[4].

Quoi qu'il en soit, la côte était fréquentée par les Grecs aussi bien que par les Carthaginois, et cela suffit pour qu'on se dispense d'introduire ces derniers comme courtiers de la Grèce dans le développement de l'art indigène[5].

1. Diodore, XXV, 10, 3.

2. E. Hübner, *Corpus Inscript. Latinarum* II, p. 479 : Ἑλίκην *hanc propter similitudinem urbis Achaïæ notissimæ ita fortasse dictam a Græculis ab Ilici non fuisse diversam omnes in se habet probabilitatis numeros.*

3. Strabon, III, 6.

4. Javier Fuentes y Ponte (*op. laud.*, p. 10) : Diago en sus Anales del Reino de Valencia, libro II, piensa que allí fundaron poblacion los Marselleses, fundadores de Dianio como lo habian hecho en Alona : Mendez Silva en su « Poblacion de España » capitulo 44, la cree fundada por los Griegos focenses en el año 333 anterior á nuestra era : el erudito Gebhar la supone mediō griega y medio hispana, factoriā massaliotā; Cristobal Sanz en libro inedito sobre la localidad, indica que existia ántes de la escursion de los Griegos, y que estos los repoblaron : Velasquez hace constar que se pobló en 884 antes de Jesucristo y que los fenicios como á su vez los focences desembarcaron en su costa, dejando factorias. » Les palmiers qui sont la gloire et la richesse d'Elché pourraient faire songer à une origine phénicienne. Mais ce sont les Maures qui ont introduit le palmier-dattier en Espagne et en particulier dans le royaume de Valence; j'ai consulté sur ce point M. G. Rouy, d'Asnières, ancien vice-président de la Société botanique de France, bien connu pour ses importantes études sur la flore espagnole. Je le remercie des renseignements qu'il m'a envoyés avec beaucoup de bonne grâce.

5. C'est le lieu de noter que, selon Hérodote (I, 163), les Phocéens avaient découvert l'Étrurie, avant tous les autres Grecs, vers le milieu du vi^e^ siècle. Ne serait-ce pas aux voyages et aux importations des Phocéens que les Étrusques et les Ibères devraient la ressemblance de leurs bijoux?

Mais, surtout, il y a dans la statue d'Elché une beauté supérieure qui la place au-dessus de toutes les œuvres phéniciennes ou puniques, même de celles où l'action en retour de l'archaïsme grec se fait le plus visiblement sentir; il y a, d'autre part, un air de parenté si manifeste avec les œuvres de l'archaïsme avancé, qu'on ne peut se résoudre à chercher des intermédiaires. « Tous les détails, a dit M. Heuzey, sont travaillés avec une précision et une délicatesse qui indiquent la main d'un artiste grec, ou tout au moins d'un artiste formé de très près par les ateliers de la belle époque hellénique[1]. » Le fait, comme à lui, me paraît certain. Il serait bien téméraire d'être plus affirmatif et plus précis sur un point aussi délicat; la preuve matérielle fait défaut. Mais il me plaît de supposer qu'un artiste d'Hélicé, entraîné vers la Grèce par la renommée de ses grands sculpteurs, a reçu les leçons et l'impulsion féconde d'un des maîtres du v^e^ siècle, et que, de retour dans sa patrie, il a mis à créer ce type idéalisé d'une beauté indigène, toutes les ressources de son génie naturel, et celles du goût et de la science technique qu'il avait acquis à l'étranger. Nulle autre hypothèse, à mon gré, n'explique mieux le caractère si originalement espagnol du buste d'Elché.

Dans ces conditions, d'ailleurs, si l'influence de la Grèce s'est fait directement sentir, et du moment aussi qu'on n'attribue plus le même rôle aux Carthaginois de Carthagène, la chronologie des œuvres du Cerro se trouve quelque peu reculée. Il semble certain que la grande statue de Madrid est d'un art plus ancien que celle d'Elché; l'archaïsme y affecte une raideur et une monotomie, par exemple dans les étoffes, et une maladresse, par exemple dans la forme des yeux, le modelé des joues, l'anatomie des mains, qui nous reportent loin en arrière dans le v^e^ siècle. La tête à tiare pointue de la collection Canovas est plus ancienne que la statue de Madrid, comme le prouve judicieusement M. Heuzey[2]. J'espère établir un jour que parmi la

1. *Comptes rendus de l'Académie*, sept. 1897, p. 507 (p. 5 du tirage à part).
2. *Revue d'assyriologie*, p. 106, p. 112 = *B. C. H.*, p. 618, p. 625.

masse inédite des fragments du Cerro, plus d'un peut remonter plus haut encore; j'espère montrer aussi, et cela donnera plus de force à cette thèse, que la sculpture du Cerro a suivi d'assez près les vicissitudes de la sculpture grecque. Je n'ai dû, m'occupant de la statue d'Elché, montrer que les liens qui attachaient cette branche de l'art ibérique à l'archaïsme. Mais il y a dans la collection de Madrid, qui réserve à ceux qui l'étudient de près plus d'une surprise, plusieurs torses, de style beaucoup plus récent, où l'on trouve l'imitation précise des types de l'âge classique. L'un d'entre eux est particulièrement probant; on dirait, n'était l'origine tout à fait certaine, la matière et l'exécution très imparfaite, une copie du Sophocle du Musée de Latran; il ne reste plus rien ici du style ni de l'accoutrement oriental[1].

Et, d'autre part, bien que jusqu'ici, parmi les sculptures du Cerro, aucune ne puisse rivaliser de beauté avec le buste d'Elché, on arrivera, c'est mon assurance, à prouver que ce chef-d'œuvre n'était pas quelque merveilleuse exception, la création isolée d'un miraculeux génie. Autour de cette tête admirable, je suis sûr qu'il viendra se grouper, avec le temps, un cortège d'œuvres de la même époque et du même art. Déjà, dans les vitrines du musée de Madrid, entre les débris entassés pêle-mêle comme sans valeur, et inventoriés à peine, il existe plusieurs fragments que je me propose de publier bientôt. M. L. Heuzey a dit très justement que la grande statue de Madrid, si elle eût été retrouvée à Carthage ou en Phénicie, n'aurait pas manqué d'être proclamée un chef-d'œuvre de l'art phénicien; tout aussi bien, si on eût recueilli ces fragments parmi les ex-voto de l'Acropole ou d'Olympie, les aurait-on proclamés grecs[2].

Je ne me dissimule pas tout ce que cette étude d'un monument si original et si nouveau peut avoir d'incomplet et d'obscur encore. Il

1. Musée de Madrid, n° 7652.

2. Je fais surtout allusion à plusieurs têtes viriles; l'une demi-nature, les deux autres toutes petites, qui proviennent certainement du Cerro, mais n'ont été ni cataloguées, ni même inventoriées. Je les ai signalées à l'attention de mon ami Don Mélida, qui les a exposées en meilleure place, avec la petite statuette et les trois fragments dont je me suis occupé plus haut.

est impossible que tout soit dit en une fois et par un seul sur une œuvre que l'on doit sans témérité qualifier de capitale, et qui certainement excitera, avec la curiosité du public, l'attention passionnée des savants. Du moins, si l'on me convainc que je me suis trompé sur l'origine ou sur l'âge de la figure d'Elché, je suis certain que toutes les voix seront d'accord pour en célébrer la haute valeur esthétique.

Peu d'œuvres antiques ont au même degré ce charme troublant. Jusqu'ici, l'Espagne primitive, trop injustement méprisée des archéologues, ne tenait nulle place dans l'histoire de l'art. Incarnée dès à présent dans ce buste admirable, elle a, par un heureux coup du sort, remporté cette gloire, que seule, parmi toutes les autres nations dont la Méditerranée baigne les rivages, elle peut opposer un chef-d'œuvre aux chefs-d'œuvre de l'archaïsme grec.

Pour moi, c'est une joie d'avoir aidé le Louvre à s'enrichir de cette merveille, et c'est un honneur dont je sens tout le prix, car les plus dignes ont bien voulu me le laisser, de la présenter aux critiques et aux artistes.

PIERRE PARIS.

L'AURIGE DE DELPHES

PLANCHES XV ET XVI

Lorsque je présentai à l'Académie des Inscriptions les photographies du bronze de Delphes[1], je me bornai à décrire cette statue et les fragments dont elle était accompagnée et qui formaient groupe avec elle, à démontrer la relation nécessaire de l'un et des autres, à déterminer la provenance et la date de l'ex-voto[2]. Je pris alors l'engagement de soumettre à mes confrères le résultat de mes recherches sur deux autres questions beaucoup plus délicates, moins susceptibles de preuves rigoureuses et de solutions évidentes : la restitution du monument et l'attribution de l'œuvre. Les magnifiques planches qui viennent d'être exécutées pour les *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot me fournissent une occasion toute naturelle de tenir ma promesse, en m'imposant envers l'Académie une reconnaissance nouvelle.

1. Le nom d'*Aurige* n'est pas tout à fait approprié à une œuvre grecque; mais il est commode, il a été adopté communément pour désigner cette figure, et nous l'avons accepté, sous cette réserve.

2. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1896, p. 178, 186, 362-388, avec 4 pl. en phototypie. Cf. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897, p. 289 et suiv., avec une planche en héliogravure. La statue a été reproduite, au trait, dans le *Temps* du 10 juin 1896; en simili, dans le *Tour du monde* du 25 juillet 1896, le *Jahrbuch, Anzeiger*, 1896, IV, p. 174, l'*Ami des Monuments*, X, p. 237-9, la *Revue Encyclopédique* du 2 octobre 1897, p. 829. La dimension, l'excellence des planches données ici, la nouveauté des aspects sous lesquels la figure y apparaît justifient une publication nouvelle.

Je tiens, en abordant ce difficile problème, à indiquer quelle prudence on y doit apporter, quelle critique et quel scepticisme, à mettre en garde mes lecteurs avec moi-même contre une confiance dangereuse dans des réponses catégoriques. Il est tentant de reposer ses yeux sur des formes arrêtées, son esprit dans les cadres solides d'une classification définie; il serait agréable d'affirmer après avoir cherché péniblement la vérité; mais nous connaissons encore trop mal la sculpture antique, nous possédons trop peu d'œuvres originales signées, de copies même tout à fait authentiques, pour oser dire avec assurance, à défaut de textes précis : tel était l'ouvrage et tel en est l'auteur.

Il me faut d'abord, à mon grand regret, écarter une hypothèse de M. Svoronos[1]; car, si elle était fondée, elle nous apporterait une certitude et rendrait inutiles de nouvelles recherches. Surpris qu'une offrande aussi riche eût pu échapper à l'attention de Pausanias et des périégètes antérieurs, dont celui-ci avait recueilli les témoignages, cet érudit a cherché dans la description de Delphes le quadrige votif auquel appartenait notre aurige, et il a cru le retrouver dans le passage suivant[2]: « Les Cyrénéens ont consacré à Delphes, debout sur un char, Battos, celui qui les a conduits sur des vaisseaux de Théra en Libye. Le conducteur est Cyréné; sur le char se tiennent Battos et la Libye, qui le couronne. L'auteur est Amphion de Cnosse, fils d'Akestor. » Tous nos doutes seraient levés, si, par malheur, le texte ne démentait lui-même l'application qu'on en veut faire. Le donateur, dont le nom est inscrit sur la base, n'est point le peuple de Cyrène, mais un individu, Polyzalos de Syracuse; et, à supposer même que l'on sépare la statue de la base et que l'on ne tienne aucun compte de l'inscription, l'auteur

1. Elle fut annoncée avec un certain éclat; elle a été exposée dans une séance de la section archéologique du Syllogue Παρνασσός, discutée et réfutée dans une séance de l'*Institut de Correspondance hellénique* (5, 9 février 1897). Les journaux d'Athènes, Ἑστία, Ἐφημερίς, Ἄστυ, etc., en ont donné des comptes rendus.

2. Pausan., X, 15, 4 : Κυρηναῖοι δὲ ἀνέθεσαν ἐν Δελφοῖς Βάττον ἐπὶ ἅρματι, ὃς ἐν Λιβύῃ ἦγαγε σφᾶς ναυσὶν ἐκ Θήρας· ἡνίοχος μὲν τοῦ ἅρματός ἐστι Κυρήνη, ἐπὶ δὲ τῷ ἅρματι Βάττος τε καὶ Λιβύη στεφανοῦσά ἐστιν αὐτόν· ἐποίησε δὲ Ἀμφίων Ἀκέστορος Κνώσιος.

ne saurait être Amphion, qui travailla entre 450 et 440[1], époque à laquelle ne convient pas le style de l'Aurige. Le conducteur du char enfin n'est point la déesse Cyréné, mais un homme, dont le rôle est marqué par son attitude, son costume, et mieux encore par les rênes qu'il tenait encore en la main droite, au moment qu'il sortit de terre. Ces raisons me dispenseront de discuter les autres arguments numismatiques, philologiques, étymologiques, ethnographiques et jusqu'à pathologiques, que M. Svoronos s'est plu à entasser avec une ingéniosité un peu risquée.

Revenons donc aux seuls témoins que nous ait laissés le temps, et demandons au monument lui-même le secret de sa composition et de son origine artistique.

I

Je rappelle les restes qui en sont parvenus jusqu'à nous et les éléments d'information dont nous disposons :

Une pierre de la base portant l'extrémité droite d'une dédicace métrique[2] :

ΟΛΥΣΙΑΛΟΣΜΑΝΕΘΗΚ
ΟΝΑΞΞΞΕΥΟΝΥΜΑΠΟΛΛ

Une statue d'homme debout, vêtu de la longue robe des cochers, tenant en main des rênes (pl. XV).

Divers fragments d'un char : timon, rênes, etc. (fig. 1).

Trois jambes postérieures, un sabot antérieur, une queue de cheval (fig. 2, 3 et 4).

Un bras de femme ou de jeune garçon (fig. 5 et 6), dont la main tient un objet mal déterminé, courroie, tige ou bandeau.

Bien que nous ne possédions qu'un seul morceau de la base, il n'est pas impossible d'en restituer la forme, la grandeur et l'agencement, et de déduire de là quelques conséquences sur le groupe qu'elle portait.

1. Pausan., VI, 3,5. — Overbeck, *Schriftq.*, 463; Brunn, *Gr. Kuenstler*, p. 105, 300.
2. *C. R. de l'Acad. des Inscr.*, 1896, pl. III, qui est une reproduction photographique.

La seule nature de la pierre donne déjà une indication qui n'est pas sans valeur. C'est du calcaire gris bleuté, d'un grain serré et susceptible d'un beau poli, pierre bien connue de tous ceux qui ont étudié les ruines du temple et les bases des statues de Delphes, le calcaire de S[t] Élie[1]. Il en résulte que le groupe fut monté à Delphes et l'inscription gravée en cette ville.

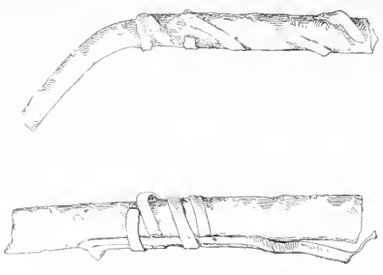

Fig. 1.

Fig. 2.

Le fragment de dédicace qui nous est parvenu avec la pierre contient, sauf deux ou trois lettres, la fin de deux hexamètres, en tout deux pieds complets et deux parties de pieds, l'une à gauche, l'autre à droite, au total quinze lettres et quinze et demie, disposées στοιχηδόν à très peu près et régulièrement espacées : par conséquent les deux pieds et demi qui manquent au début devaient occuper une place égale à la longueur de la dalle que nous possédons et pouvaient, pour la symétrie, déborder d'une lettre ou deux sur une autre dalle placée à gauche, répondant à celle qui, à droite, contenait les lettres finales des deux vers. Le socle se composait par conséquent de quatre pierres au moins.

Fig. 3.

On en pourrait, en effet, ajouter, soit à gauche, soit à droite, une cinquième, sur laquelle aurait été gravée la signature de l'artiste : celle-ci ne saurait guère manquer à cette époque sur une œuvre de cette importance ; elle devait occuper une des extré-

1. Cette pierre, la plus employée à Delphes avec le tuf (πῶρος) de Corinthe et de Sicyone, était en usage courant dès le début du v[e] siècle.

mités[1] auprès de la dédicace, puisqu'elle n'était pas gravée au-dessous, et être disposée sur deux lignes, comme la dédicace elle-même. Je crus un moment que cette pièce était placée à droite et que nous l'avions retrouvée.

Quelque temps après la découverte, et non loin du lieu où elle avait été faite, au-dessous du théâtre et tout près de l'escalier qui du temple y conduit, se présenta à nous une dalle, du même calcaire gris bleu, de même hauteur exactement, $0^{m},295$, longue de $1^{m},60$, profonde de $0^{m},79$; elle portait une signature disposée sur deux lignes à l'extrémité droite :

Fig. 4.

ΣΟΤΑΔΑΣΘΕΣΠΙΕ
ΕΠΟΙΕΣΕ

Le voisinage, l'aspect de la pierre, la forme des crampons et des scellements, la place et la nature de l'inscription, tout semblait d'abord concorder. En regardant de plus près, je notai de petites différences dans le travail du marbre, dans la disposition des crampons, la grandeur des lettres, qui eussent été plus hautes et plus larges que celles de la dédicace[2]; d'autres enfin, et plus graves, dans la forme des caractères. L'inscription présente déjà des disparates; y introduire de nouvelles variantes alphabétiques inconciliables avec les deux alphabets concurrents me parut une gageure contre le bon sens. Je le regrette : cette signature d'un artiste encore inconnu n'aurait

Fig. 5.

Fig. 6.

1. La place est d'ordinaire au-dessous de la dédicace, moins souvent à droite, plus rarement au-dessus (Lœwy, *Inschriften der gr. Bildhauer*, n° 33), ou à gauche (Lœwy, n° 30).

2. Ce n'est pas une objection décisive et, par exemple, la signature d'Atotos est écrite en caractères notablement plus forts que la dédicace de Praxitélès (Lœwy, n° 30).

pas seulement constitué au bronze de Delphes un état civil régulier; elle eût contenu un enseignement plus général et donné aux érudits, souvent trop empressés d'attribuer aux œuvres dont ils s'occupent une illustre origine, une leçon de méthode et de modestie.

Au surplus, les dalles d'angle peuvent sans inconvénient être élargies; égales seulement à leurs voisines, elles suffiront encore, en serrant un peu, à contenir avec la fin de la dédicace la signature de l'artiste. Nous arrêtant donc provisoirement au nombre de quatre dalles et les supposant égales en largeur, comme sont celles de la base du quadrige de Gélon à Olympie, nous obtiendrons un front total de $3^{m},20$ environ[1].

Trois trous de scellement subsistent à la surface supérieure, l'un vide, les autres encore remplis de plomb. La disposition, les distances des trous, les traces laissées autour de deux d'entre eux sur la pierre par la forme arrondie des objets qu'elle portait, semblent appropriés à des sabots de cheval. La partie la plus évasée est tournée vers la face antérieure du marbre; l'animal se serait donc présenté de face, normalement au côté de l'inscription. Deux trous sont rapprochés en un groupe près du bord droit et vers le milieu de la base, le troisième isolé dans l'angle antérieur gauche; la dalle aurait donc porté deux chevaux placés côte à côte, mais à deux plans différents, l'un appuyé sur ses deux pieds de devant et l'autre sur un seul, ou plus exactement un cheval et demi. Une dalle exactement symétrique aurait soutenu de la même manière un avant-train et demi appartenant aux deux chevaux de gauche, placés dans une pose analogue. Les deux moitiés internes des chevaux intérieurs, avec le timon qui séparait les deux paires de l'attelage, auraient occupé une troisième dalle intermédiaire, de même largeur à peu près, et dont le timon aurait marqué l'axe[2],

1. *Inscr. gr. antiquissimæ*, 359; *Oympia*, V (*Inschriften*), n° 143. Cf. Pausan., VI, 9,4.

2. Il importe en effet que le timon, qui est le lien et comme le support de toute la composition, occupe le milieu, domine une partie pleine de la base et non pas un joint de la pierre, cela pour les nécessités de la symétrie comme pour la satisfaction de l'œil, qui réclame impérieusement les apparences de la stabilité.

qui est aussi l'axe même de la base. Les deux chevaux timoniers étaient en avant, les deux limoniers en retrait. L'arrière-train des uns et des autres reposait sur une deuxième rangée de dalles intérieures égales en profondeur à celles de la première ligne; une troisième rangée portait le char : toutefois il se pourrait que la profondeur des dalles de seconde ligne fût double et eût suffi aux chevaux et au coffre.

On remarquera que la base du quadrige de Gélon, composée aussi sans doute de quatre dalles ou plus, offre une disposition très analogue; seulement les pierres du premier rang sont plus longues (1^{m},165) : elles suffisaient presque à porter un cheval, pour peu qu'il eût les pieds ramassés. Le quadrige aurait alors été, comme celui de Delphes, disposé normalement à l'inscription et se serait présenté de face[1].

La place assignée aux chevaux limoniers par l'étude des scellements laisse libre, aux deux extrémités de la base, un espace trop large pour qu'il puisse être supposé vide : en effet la dalle qui porte le cheval de droite est préparée à joint sur ses deux faces latérales; elle était donc accostée de deux dalles; celle de gauche ne peut avoir une largeur moindre de 0^{m},60; les nécessités de la symétrie en appellent une semblable à l'autre bout du socle. Sur l'une et l'autre on devra placer soit des figures secondaires, soit des objets accessoires.

On aura ainsi trois dalles de 0^{m},80 et deux de 0^{m},60 au moins, soit au total 3^{m},60 au minimum, sur lesquels 2^{m},40 seront occupés par l'attelage.

Telle est précisément la mesure à laquelle on arrive pour un attelage à quatre chevaux, en prenant comme échelle la taille des personnages dans les vases peints, et en calculant sur cette donnée la hauteur des chevaux, la largeur de leur poitrail et les intervalles qui les séparent[2].

1. Saglio-Pottier, *Diction. des Antiq.*, article *Currus*, p. 1637-8, fig. 2209-2210.

2. Telle était aussi la disposition de l'ex-voto de Hiéron (Pausan., VIII, 42, 8; VI, 12, 1) : c'est le seul arrangement possible pour grouper ensemble le quadrige et les deux chevaux placés de part et d'autre (ἑκατέρωθεν), de façon à en former un groupe qui se compose et comporte une seule dédicace, c'est-à-dire une base unique. On sait d'ailleurs par nombre de peintures ou de bas-reliefs quel goût avaient les artistes pour cet aspect de

L'agencement de la base ainsi modifié entraîne une disposition nouvelle de l'inscription. La dédicace déborde sur la dernière pierre de droite; elle ne laissera donc guère de ce côté place pour la signature : celle-ci pourra se développer, au contraire, à l'aise sur la gauche de la base, où la pierre de $0^{m},60$ et la plus grande partie de celle de $0^{m},80$, qui lui est contiguë, réserveront un large champ.

Telles sont les conclusions que l'on peut tirer des indices tout matériels, scellements, crampons, écriture. La dédicace, bien interprétée, apportera des informations nouvelles.

On sait quelles sont les difficultés du texte épigraphique : vers tronqués, ligne martelée et regravée en surcharge dans une écriture tout à fait différente du fonds premier. Quelques points me paraissent acquis : le fonds premier est en caractères de l'alphabet syracusain, la surcharge en écriture ionienne; le donateur désigné est Polyzalos, frère puîné de Gélon et de Hiéron. Toutefois ce Polyzalos n'est point le premier auteur de l'offrande, à moins que son nom n'ait été effacé puis gravé de nouveau; il semble plutôt avoir été introduit après coup, restitué, ajouté ou substitué, dans la dédicace. On peut tenir d'abord pour certain que la surcharge n'est pas le fait d'une réparation, puisque la pierre est saine encore; ce n'est point davantage une correction à une faute du lapicide, inadmissible en un monument si soigné et un texte si court; c'est une modification apportée à une formule primitive pour l'approprier à des circonstances nouvelles. Ces circonstances nous échappent et sont malaisées à découvrir; il est fort douteux qu'on puisse arriver à mieux qu'une vraisemblance. On les cherche d'abord dans les rivalités de Hiéron et de Polyzalos : c'est l'explication la plus naturelle, et pourtant, dans la façon tout au moins dont je l'ai présentée, je crois m'être trompé. Si ces querelles, en effet, ont pu influer sur les vicissitudes d'une inscription à Syracuse, on imagine plus difficilement qu'elles aient eu leur contre-coup jusqu'à Delphes, dans l'intérieur même du sanctuaire, sur une offrande qui était chose sacrée,

face dans la représentation des quadriges : on en a signalé assez souvent les exemples pour que des renvois soient inutiles.

et cela sans aucune raison décisive, sans intérêt évident ni pour les prêtres qui auraient permis le grattage, ni pour ceux qui l'auraient demandé. En supposant que Hiéron avait profité de la disgrâce de Polyzalos pour s'approprier une offrande de son frère, et que celui-ci, longtemps après ces événements et sa mort même, à la suite de diverses révolutions, à la requête de descendants qui nous sont inconnus ou de partisans invraisemblablement fidèles, avec l'assentiment inexpliqué du peuple de Syracuse et l'approbation improbable du peuple de Delphes, avait obtenu réparation et était rentré dans ses droits, j'ai fait une hypothèse bien compliquée. J'ai dû aussi admettre des coïncidences de dates un peu forcées entre la dédicace et les relations changeantes des deux frères, et des particularités bien singulières pour expliquer l'usurpation : une offrande de Polyzalos qui n'ait pas un caractère privé, mais public, qui ressemble à un acte abusif de souveraineté ou puisse être interprété comme tel, qui lèse ou paraisse léser l'autorité suprême de son frère, soit qu'elle rappelle une victoire remportée par Polyzalos en qualité de simple lieutenant de Hiéron, soit qu'elle constitue un acte officiel réservé au seul chef de la famille et de l'État.

Je suis donc persuadé qu'on doit chercher d'autres raisons, ou tout au moins réduire la complexité de l'hypothèse et supprimer le long délai entre la gravure première et la seconde.

Si l'on continue à chercher la cause dans les querelles des deux frères, on devra plutôt considérer l'introduction ou la réintégration du nom de Polyzalos comme une conséquence de leur réconciliation, un acte de générosité de Hiéron, ou une clause de leur pacte d'amitié. En tout cas, la dédicace primitive et la seconde seront à peu près contemporaines et toutes deux faites du vivant de Polyzalos.

Quant à l'emploi d'une écriture différente, elle aura eu pour but de mettre en vedette le nom du donateur rajouté, rétabli ou substitué.

Une base d'Olympie [1] présente une particularité analogue : la dédi-

1. *Inscr. gr. ant.*, 388; *Olympia*, V, n. 144. Cf. Pausan., VI, 6, 6. La similitude des deux cas a frappé M. Studniczka, qui me la signalait dans une lettre du 7 avril 1897.

cace en a subi et une surcharge et une addition; et, si l'écriture n'offre pas comme ici des contrastes frappants, elle n'a point non plus dans les deux parties une similitude parfaite, elle est d'une même époque, mais de deux mains :

Εὔθυμος Λοκρὸς Ἀστυκλέος τρὶς Ὀλύμπι' ἐνίκων,
Εἰκόνα δ' ἔστησεν τήνδε βροτοῖς ἐσορᾶν.
Εὔθυμος Λοκρὸς ἀπὸ Ζεφυρίου ἀνέθηκε.
Πυθαγόρας Σάμιος ἐποίησεν.

Les mots soulignés aux deuxième et troisième vers sont les uns regravés sur des lettres martelées et l'autre ajouté en fin de ligne. Le changement de personne du premier au second vers prouve qu'à l'origine le personnage honoré et l'auteur de la dédicace, maintenant confondus, étaient distincts; l'addition qui suit le nom d'Euthymos montre qu'il ne s'est chargé de la dédicace qu'après coup. On a prétendu que celle-ci avait d'abord été faite par la patrie d'Euthymos, mais qu'elle n'avait pas été acceptée, sous cette forme, par la ville d'Élis, jalouse de se réserver, à l'exclusion de tout autre État, le monopole des consécrations publiques. Il paraît beaucoup plus vraisemblable, selon une autre hypothèse plus simple, que l'auteur premier de la dédicace, celui qui avait commandé le monument et devait le consacrer, était le père d'Euthymos, lequel mourut avant d'accomplir cet acte et fut remplacé par son fils.

Ainsi Hiéron, tyran de Syracuse, avait fait exécuter pour Olympie[1], en souvenir de ses trois victoires, un quadrige et deux chevaux montés, qui restaient inachevés au moment de sa mort et furent ensuite consacrés par son fils Deinoménès; l'épigramme, en laissant à Hiéron l'honneur de la libéralité, revendiquait pour Deinoménès l'acte religieux de la dédicace :

δῶρ' Ἱέρων τάδε σοι ἐχαρίσσατο, παῖς δ' ἀνέθηκε
Δεινομένης...

On peut imaginer qu'un fait analogue à celui qui précède se soit

1. Pausan., VI, 12,1; VIII, 42,8.

passé pour Gélon. Ce prince entretint avec Delphes les relations les plus amicales des deux parts, les plus avantageuses pour lui-même et pour le temple. Couronné à Olympie, il est vraisemblable qu'il ait recherché aussi les triomphes delphiques[1], d'autant plus que, de son vivant même, sont signalées deux victoires de Hiéron dans la course des chevaux montés, en 482 et 478[2]. Les règles hiérarchiques auxquelles était soumise la famille du tyran, et dont nous trouvons à Delphes même une preuve singulière dans la grandeur décroissante des offrandes consacrées après la victoire d'Himéra par Gélon, Hiéron et leurs deux jeunes frères[3], suggèrent aisément l'hypothèse que Gélon n'eût pas laissé Hiéron gagner seul un prix dans l'hippodrome de Pytho, sans s'assurer à lui-même un avantage plus glorieux encore. L'offrande commémorative commandée aussitôt, ou ajournée — et cela bien moins que ne le fut celle de Hiéron à Olympie[4] — par les événements politiques ou pour tout autre motif, aurait été achevée et prête à partir, expédiée même, lorsque mourut Gélon. L'épigramme était composée, gravée déjà au nom du vainqueur; mais les circonstances changèrent et l'inscription devait changer avec elles, quand un autre prit la charge de la dédicace que ne pouvait accomplir le premier auteur : cet autre aurait été Polyzalos, à qui Gélon mourant avait par ses dernières volontés remis son épouse Damarété et confié le commandement de l'armée.

1. Ainsi Hiéron cumule les victoires delphiques et olympiques, trois dans nn hippodrome et trois dans l'autre.

2. Le scoliaste de Pindare, *Pyth.*, III, fixe ces victoires dans les XXVI^e^ et XXVII^e^ Pythiades. Pour les dates, voir la notice de M. Kenyon sur les *épinikia* de Bacchylide, III, IV, V, p. 15, 31, 35. — On a souvent assigné à une même olympiade la victoire de Gélon dans le τέθριππος et celle de Hiéron dans la course de l'ἵππος κέλης; il semble que ce soit par erreur.

3. Nous avons retrouvé quatre bases de trépieds de grandeurs différentes. Les deux principales, inégales elles-mêmes, portent les dédicaces de Gélon et de Hiéron; elles soutenaient un trépied et une Victoire d'or; les deux autres plus petites, destinées à une moindre offrande, sont anépigraphes et étaient réunies dans une dédicace collective de toute la famille.

4. La première victoire olympique remonte au moins jusqu'à 476, la dernière est de 468; or l'offrande ne fut consacrée qu'en 467 ou même 466.

On pourra s'étonner que ce n'ait point été Hiéron; mais on n'a pas le droit de supposer que ce pût être lui, puisque Bacchylide exaltant, en 468, sa munificence envers le dieu de Delphes, ne lui attribue pas d'autre offrande que des trépieds[1], ceux de l'ex-voto d'Himéra. Pour cette même raison, on ne devra pas non plus l'associer à la dédicace en restituant le nom de Hiéron au début de l'épigramme, devant celui de Polyzalos; et la même raison encore démontrera à nouveau l'inanité de l'hypothèse d'une usurpation prolongée du monument par Hiéron.

Le texte modifié[2] dut garder de l'ancien tout ce qui en pouvait être conservé et, en particulier, le nom du vainqueur et donateur, de Gélon. Sans prétendre à autre chose qu'à indiquer une restitution probable ou même simplement possible, je proposerais la leçon suivante :

[Σοί με Γέλων δώρησε, Π]ολύζαλος μ'ἀνέθηκ[εν,

conforme aux hypothèses énoncées et sous laquelle il serait aisé de retrouver la formule primitive :

Σοί με Γέλων [ἵπποις ἀνέθηκεν Πύθια νικῶν]

ou quelque autre du même genre[3]. Le deuxième vers est demeuré intact : [υἱὸς Δεινομένευς, τ]ὸν ἄεξ' εὐώνυμ' Ἄπολ[λον]. Le nombre des lettres est égal dans les deux moitiés restituées, ce qui répond à la

1. Bacchylide Kenyon, III, 17-20. Cf. Athénée, p. 232; Diodore Sic., XI, 26,7; Scol. Pindare, *Pyth.*, I, 155.

2. Voir la leçon qui a été proposée par M. Alfred Croiset (*C. R. de l'Acad. des Inscr.*, 1896, p. 215 et suiv.) :

Νικάσας Πυθῶνι, Πολύζαλος μ'ἀνέθηκεν.
Τοῦδε κλέος ζαλωτὸν ἄεξ' εὐώνυμ' Ἄπολλον.

Autant l'interprétation du deuxième vers échappe à toute critique, autant les restitutions me paraissent incertaines : ce n'est pas qu'elles attribuent à Polyzalos une victoire inconnue, qui après tout peut très bien ne pas être relatée dans les textes que nous possédons, mais elles ne tiennent aucun compte des surcharges, qui ne se concilient guère avec une dédicace originale de Polyzalos; et, si le monument est antérieur à l'intervention de Polyzalos, celui-ci peut bien s'en attribuer et en avoir fait la dédicace, il n'a pas pu remporter la victoire qui y est commémorée.

3. Cette rédaction n'est pas parfaite; il y manque un δέ, qui même avec la répétition du mot με semble désirable, sinon nécessaire.

disposition quasi στοιχηδὸν des deux moitiés conservées. La rédaction est calquée sur l'épigramme de Deinoménès, fils de Hiéron. L'invocation initiale se justifie par un grand nombre d'exemples [1]; la suppression de l'augment dans δώρησε, la forme du relatif τόν [2], l'emploi du verbe αὔξω avec un nom de personne n'ont rien que d'ordinaire [3]; le signe d'aspiration s'autorise des exemples de l'épigraphie syracusaine [4]. Quant à la descendance, il me paraît non seulement probable, mais nécessaire, qu'elle ait été formellement indiquée, tant le nom de Deinoménès, l'ancêtre des tyrans, fait partie intégrante de toutes les dédicaces composées pour eux et leur famille en prose ou en vers [5].

Reste la question alphabétique et orthographique : comment expliquer, si les deux parties du texte sont contemporaines à quelques mois près peut-être, que l'une soit écrite dans l'alphabet ionien, admette la voyelle longue, tandis que l'autre garde toute la sévérité archaïque de l'alphabet syracusain ? Il est nécessaire de faire intervenir un élément étranger : or, il existait, précisément en Sicile et dans l'Italie méridionale, depuis les troubles orientaux de 497 et de 494, une colonie ionienne et milésienne [6], à laquelle appartenait par exemple le sculpteur Pythagoras de Samos, dont l'influence graphique se manifeste dans l'inscription d'Euthymos citée plus haut, et qui était en pleine

1. Voir dans l'index de l'Anthologie toutes les épigrammes débutant par σοί με, ou par σοι. Cf. *IGA*, 402, 412; Pausan., VIII, 42,8.

2. *IGA*, 408. On en peut relever des exemples dans tous les poètes, et la forme est dorienne aussi bien qu'ionienne.

3. Le lexique de Liddel et Scott, s. v. αὐξάνω, cite Pindare, les tragiques et Platon.

4. *IGA*, 509, 510, 511, et une inscription de Delphes (dédicace de Hiéron pour le trépied d'Himéra (*BCH*, 1894, p. 179-180), et pour sa propre statue (*BCH*, 1867, p. 303).

5. Dédicaces de Gélon et Hiéron pour leurs victoires militaires et agonistiques : Himéra, inscriptions originales à Delphes (*BCH*, 1894, p. 179; 1897, p. 654; cf. Simonide², *Anth., palat.*, VI, 214); Cumes (*IGA*, 510); course en char ou à cheval (Pausanias, VI, 9,4). Cf. dans les poètes contemporains, Pindare, Bacchylide, et dans les historiens, les allusions répétées à Deinoménès, l'ancêtre de la famille.

6. Désastre de Ladé, en 497; prise de Milet, en 494 (Hérodote, VI, 19, 20, 22); émigration à Zancle, à Locroi Épizéphyrioi (Hérodote, VI, 12,12; Diodore, XI, 48). Voir Busolt, *Gr. Gesch.*, II, p. 40-44, 251. — L'auteur de l'ex-voto d'Himéra, de la Niké et du trépied, est Βίων Διοδώρου de Milet (*BCH*, XX, p. 654).

possession de l'alphabet ionien complet, sous ses formes presque définitives [1]. A Delphes même, la dévotion si souvent manifestée au VI^e^ et au V^e^ siècle par les villes d'Asie envers Apollon, les grandes œuvres exécutées pour le sanctuaire par des artistes orientaux, le courant continuel d'artisans qu'y devait attirer l'espoir d'un travail lucratif, permettent de supposer la présence d'Ioniens [2]. Soit donc que l'auteur du groupe, venu lui-même pour présider au montage [3], soit que des ouvriers envoyés par lui ou recrutés sur place à cette fin aient pu introduire l'écriture ionienne, celle-ci n'a rien de si surprenant en ce temps et en ce lieu qu'on ne la puisse accepter. On relèverait d'ailleurs encore dans l'inscription de Polyzalos quelques indices d'archaïsme : le M très ouvert, le N inégal et légèrement oblique, l'Y largement et très bas fendu, le Σ très divergent, le K à branches courtes. Les caractères répondent donc à l'antiquité relative du monument.

Je dirai même que le contraste des écritures s'explique et se justifie mieux dans l'hypothèse d'un changement ancien que dans celle d'une correction tardive. Supposons qu'après un très long temps on ait modifié la dédicace pour rendre au véritable auteur l'honneur dont il avait été privé ou pour en faire bénéficier un intrus, on s'étudiera à reproduire fidèlement la paléographie et à donner aux caractères toutes les apparences de l'antiquité, pour effacer l'injustice ou déguiser la fraude. Le dédicateur substitué, lui-même, pouvait tenir

1. Voir le fac-similé de la dédicace d'Euthymos (*IGA*, 388). Elle est de l'Olympiade 77. Cf. pour la même Olympiade, la dédicace et la signature en caractères ioniens de Callias et Micon, *Athéniens* (*IGA*, 498; Pausan., VI, 6,1; V,9, 3; *CIA*, I, 418, 419).

2. Nous y trouvons des Pariens : domiciliés sans doute depuis une génération ou davantage, ils avaient adopté le dialecte et l'alphabet du pays (*BCH*, VI, p. 445; XX, p. 582.)

3. On avait sans doute d'avance commandé la base à Delphes et envoyé le modèle de l'inscription, afin de la trouver toute prête au moment du montage. Pour l'influence de l'artiste sur l'écriture de la dédicace et de la signature, voir les inscriptions *IGA* et *CIA* citées plus haut. Le graveur de la base avait été guidé par un modèle officiel, le second, à défaut d'une telle pièce, a pu subir les habitudes graphiques de son pays d'origine. L'influence du modèle officiel est manifeste au contraire dans la signature de l'artiste milésien Bion, fidèle à l'alphabet syracusain.

à un changement d'écriture, qui satisfaisait à la fois sa vanité et sa conscience, en accusant sa participation et en la réduisant à sa juste valeur, en respectant tout ce qui se pouvait de la dédicace primitive et en signalant la nouvelle aux regards. L'intérêt, mieux que les scrupules encore, paraît la plus valable explication d'un changement d'écriture, d'ailleurs choquant pour l'œil.

On ne peut guère, pour cette raison d'esthétique, en rendre responsable ni l'artiste préposé à la confection du monument, ni même un artisan, simple graveur de lettres.

Les conclusions de cette étude épigraphique peuvent se résumer ainsi : le monument élevé sur la base était un quadrige votif, soit voué par Polyzalos, à qui il aurait été enlevé puis rendu, soit cédé gracieusement par Hiéron à son frère, après qu'il l'avait consacré lui-même, soit commandé par Gélon, en souvenir d'une victoire agonistique et consacré par Polyzalos. En tout cas les limites chronologiques seraient enfermées entre 482 et 472.

J'arrive maintenant aux débris mêmes de l'offrande, au char, aux chevaux et aux personnages. La description en a été faite; je n'y reviendrai qu'autant qu'il y aura lieu de la compléter, de la préciser, en vue des conséquences qu'on en pourra tirer relativement au sujet et à la composition de l'ex-voto.

Le timon, avec les enroulements de rênes qui l'entourent, avec le joug léger, cintré aux deux bouts, qui était posé dessus en croix, avec son extrémité recourbée et décorée peut-être d'une tête de griffon[1], ressemble tellement aux images des bas-reliefs grecs, ou mieux encore des vases peints de la fin du vi^e^ siècle et du début du v^e^, qu'on restituera le char à coup sûr d'après ces modèles[2].

Les chevaux étaient traités dans le même goût que ceux des vases; même vigueur fine, même élégance nerveuse, même précision du détail

1. Pour cette décoration voir Joubin, *BCH*, 1894, p. 493; cf. Roscher, *Lexicon*, s. v. *Gryps*. Une tête semblable a été trouvée à Delphes. Le noyau de terre qui reste seul et garde l'empreinte du bronze est identique à celui qui remplissait le corps de l'Aurige.

2. Voir l'article *Currus* dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio et Pottier.

réel avec un remarquable sentiment du style. Ce qui reste des jambes de ces animaux semble indiquer qu'ils étaient au repos; quant à leur pose, elle ne saurait être suffisamment déterminée par trois trous de scellement en tout pour deux chevaux : c'est encore d'après les vases peints qu'on devra se les figurer, arrêtés ou dans une marche lente[1].

Le conducteur du char porte la longue robe, dont pour l'ordinaire sont vêtus les cochers (fig. 7)[2], grande chemise ample sans manches, faite d'une pièce d'étoffe repliée en deux, recousue sur les bords latéraux et supérieurs, dans lesquels sont seulement ménagées trois ouvertures pour les bras et le cou. Comme l'étoffe est très large, égale presque à la longueur des deux bras étendus, elle descendrait naturellement du cou et des épaules jusqu'au poignet et gênerait la liberté des mouvements, si une coulisse ne fronçait la couture en y multipliant les petits plis et ne la ramenait jusqu'au-dessus de la saignée. Mais cela ne suffirait pas encore à mettre le cocher tout à fait à l'aise, si les flots d'étoffe qui tombent de l'épaule entre le bras et le torse n'étaient resserrés et contenus, surtout quand la course et le vent les agitent et les gonflent. A cette fin, un cordon croisé dans le dos comme une bretelle (fig. 8) et passé en huit sous les aisselles ramène, ramasse, enchaîne toute la superfluité de l'étoffe et protège à la fois la mobilité du bras et la liberté du regard contre les envolées d'étoffe. C'est la première fois, à ma connaissance, qu'on rencontre chez un

Fig. 7.

1. On peut prendre comme exemple les chevaux du char de Simon (Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, pl. 250). Nombreux spécimens dans le même recueil et toutes les collections de vases noirs ou rouges de style sévère.

2. Je ne connais pas de statue grecque, en dehors de notre bronze, qui porte ce costume; mais le type abonde dans d'autres œuvres de tout genre. Bas-reliefs : Michaelis, *Parthenon*, Frise nord 46, 56, 60, 64, 67. — Monnaies : Head, *Coinage of Syracuse;* cf. Gardner, *Types of gr. coins*, pl. II, 32, 37. Beaucoup d'autres exemples en Sicile (Catane, Camarina, Ségeste, etc.), en Cyrénaïque, à Énos, etc. — Vases surtout, noirs ou rouges. Gerhard, *Auserles. Vasenb*, 92, 251, 252, 253, etc., pour me borner à ce recueil.

aurige ce détail d'ajustement[1]. Souvent, les femmes portent sur la poitrine ou dans le dos des rubans croisés : on en voit d'ainsi parées dans les sculptures et sur les peintures de vases[2]; mais c'est alors un artifice de coquetterie plutôt que de simple commodité et l'ajustement lui-même diffère. La manche droite d'une des « Parques » du fronton du Parthénon semble retroussée et rassemblée au moyen d'un cordon passé sous l'aisselle[3]; encore l'identification n'est-elle pas absolue; elle paraît complète avec une des figures de Néréides à cheval, provenant d'un fronton d'Épidaure[4]. Pour ce qui est des cochers, l'ampleur et surtout le gonflement d'un vaste corsage les eût si fort embarrassés qu'on avait inventé diverses manières de diminuer l'une et d'empêcher l'autre, tantôt en ouvrant une très large emmanchure qui dégage l'épaule[5],

Fig. 8.

1. M. de Ridder pensait l'avoir reconnu sur deux vases du Louvre (Salle E, 642, F, 421) qu'il a bien voulu me signaler; vérification faite, le cordon qui traverse la poitrine est un baudrier et point une bretelle.

2. Michaelis, *Parthenon*, pl. VI, n 17,17ª; Baumeister, *Denkmæler*, n. 1314; Millin-Reinach, I, 50, etc.

3. Michaelis, *Parthenon*, pl. VI, 16, l.

4. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 198, fig. 93. Je dois ce rapprochement à M. Collignon.

5. Le bras est alors absolument nu, l'aisselle et le côté sont dégagés. Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, pl. 250.

tantôt en nouant sur la nuque l'excédent d'étoffe inutile[1] (fig. 9 et 10), tantôt, comme chez les auriges romains, en enserrant le torse et emprisonnant la tunique dans des lanières de cuir[2]. Une ceinture large, serrée[3] au défaut des côtes, au-dessus du nombril, complète l'ajustement. La jupe tombe seulement à la hauteur des chevilles, mais, partant de très haut, elle s'allonge pour l'œil d'une façon extraordinaire.

Fig. 9.

Tous ces détails minutieux de costume indiquent, avec grande vraisemblance, que nous avons affaire à un professionnel et non pas au grand seigneur, propriétaire des chevaux et du char qui se serait fait représenter lui-même par fiction conduisant son attelage et gagnant la victoire[4]. L'âge du personnage, à défaut d'autre raison, exclurait Gélon : les termes de la dédicace excluent ses frères, eux-mêmes d'ailleurs trop âgés aussi; car l'aurige a vingt ans à peine et les Deinoménides devaient tous en ce temps avoir atteint ou dépassé la trentaine[5]. Le diadème n'indique pas davantage la dignité royale; c'est le bandeau de la victoire ou simplement le ruban qui orne la tête des athlètes et retient leurs cheveux pour les empêcher

Fig. 10.

1. La terre cuite (fig. 9) qui présente avec une évidente clarté ce détail de costume est entrée récemment au Louvre. Je remercie M. Pottier qui a bien voulu me la signaler et M. Heuzey qui m'en a permis la publication. Elle explique, ce me semble, une particularité de quelques représentations peintes d'auriges, entre les épaules desquels on aperçoit une sorte de boule adhérente au chiton et de même couleur que lui (fig. 10). Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, pl. 251, 252.

2. Visconti, *Mus. Pio-Clementino;* V, 31, Baumeister, *Denkmæler*, fig. 2339.

3. Le chiton peut aussi tomber droit de la tête aux pieds, sans être coupé par une ceinture. Exemple Gerhard, *ouvr. cité*, pl. 250.

4. Alcibiade, vainqueur en 416, s'était fait représenter lui-même conduisant son char. (Pline, *HN*, xxxiv, 80.)

5. L'âge est indiqué par les vraisemblances historiques; voir, pour celui de Hiéron, Bacchylide (Kenyon), III, 84.

de tomber sur les yeux [1]. Quand un héros est représenté sur un char, il y garde la nudité héroïque ou se drape dans l'himation [2]. On ne devra donc pas attacher au bronze de Delphes la valeur d'un portrait, ou du moins y chercher celui d'un personnage historique.

Le costume démontre encore que le char n'est point un char de bataille, ni l'offrande un ex-voto guerrier : le cocher qui accompagne le combattant a la tête couverte et porte sur le dos un bouclier [3]. Le quadrige de Delphes est donc certainement un ex-voto agonistique.

L'ajustement et mieux encore le type du personnage excluent aussi une représentation mythologique : Pindare, dans la IIe Pythique, décrit Apollon et Artémis empressés auprès du char de Hiéron, présidant au harnachement de l'attelage [4]; on eût pu se demander s'il n'y avait pas là une allusion à quelque œuvre de sculpture et si la composition n'avait pas un caractère mythologique. Elle est uniquement réaliste et les personnages sont des mortels.

Diverses questions sont encore à examiner : quel moment de la course le sculpteur avait-il représenté, les préparatifs, le combat ou le triomphe? Quelle place occupait le cocher, était-il sur le char et y était-il seul; était-il debout à côté et à pied? Le groupe comportait-il en outre d'autres personnages ou accessoires?

Je remarquerai tout d'abord que si les apprêts de la course, autour du char vide encore, forment le sujet de plus d'un vase ou bas-relief, d'une statue [5], d'un des frontons d'Olympie, tous les quadriges votifs dont nous avons la description dans Pausanias représentent le triomphateur tranquille, debout sur un char immobile ou cheminant au petit pas, en possession de sa gloire. Et que voulait-on célébrer, sinon cette gloire elle-même ? Cette conception de l'ex-voto écartait également

1. Saglio-Pottier, *Dict. des Antiq.*, art. *Diadema*.

2. Nombreux exemples dans Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, 311-315, etc.

3. Gerhard, *ouvr. cité*, 254.

4. Pindare, *Pyth.*, II, 16, et scol. Cf. une représentation analogue sur un vase, Gerhard, *ouvr. cité*, 251.

5. Vase de Simon déjà cité, et le bas-relief d'Athènes (Collignon, *Sculpt.*, I, p. 377); la statue publiée par Ghirardini, *Bullet. municip.*, 1888, pl. XV-XVIII.

l'autre sujet où se plaisaient les peintres, et qu'a parfois aussi traité le bas-relief, l'emportement de la course : cette agitation désordonnée ne répondait ni aux habitudes de l'art archaïque, ni aux ressources de sa technique, ni à la sévérité d'un ex-voto, ni à la logique d'une représentation éternellement immobile.

A ces raisons générales, on ajoutera des arguments de fait empruntés au monument lui-même :

L'allure paisible ou le complet repos des chevaux doublement constatée par l'inaction de leurs muscles et la pose de leurs pieds.

L'attitude raide et calme du personnage, qui exclut tout effort violent; l'air de joie contenue de son visage, qui ne garde rien ni des émotions ardentes de la lutte, ni même des transports enthousiastes de la victoire, mais nous révèle plutôt la jouissance apaisée d'une âme rassise et maîtresse de soi.

L'hypothèse de la course sera donc écartée; celle des préparatifs serait plus acceptable. L'expression du personnage peut bien n'exprimer que le contentement de vivre, la confiance allègre dans le succès; son attitude siérait très proprement à un personnage debout auprès d'un char qu'on attelle, comme le ΣIMON de l'hydrie de Berlin. Les rênes en main, ayant le char à sa droite, il se tournerait légèrement de côté pour surveiller le harnachement et saisir le moment du départ. Mais, à pied sur le socle, au dernier plan, il eût été masqué par les chevaux, il eût à peine paru, lui qui doit tenir la première place.

Aussi était-il monté sur le char; les nécessités de la perspective imposaient cette composition, un détail de technique la prouve. Sous le pied gauche du personnage subsiste un goujon noyé dans du plomb et terminé par un boulon carré, haut d'environ 1 centimètre, taillé à arêtes vives, complètement dégagé de toute soudure; la soudure elle-même remplit la cavité du pied évidé et forme au-dessous une masse arrondie d'un diamètre de 6 centimètres environ, d'une hauteur de 4 à 5. Un tel scellement ne convient pas à la pierre; il s'adaptera au mieux dans une cavité métallique, large à son orifice supérieur, étroite,

carrée, découpée en parois nettes et tranchantes, égale exactement au boulon par son ouverture inférieure. Donc le personnage était fixé, non sur la dalle de calcaire, mais sur le palier en bronze du char.

Au surplus, telle est la place qu'assignent au conducteur les descriptions de quadriges agonistiques. Le conducteur est sur le char, tantôt seul, tantôt accompagné d'une figure réelle ou symbolique, le propriétaire des chevaux, vainqueur nominal, une divinité, Niké, une ville personnifiée, tenant une couronne, quelquefois de l'une et de l'autre ensemble. Le bras qui a été découvert avec les autres débris est de trop petites dimensions, de formes trop minces et trop jeunes pour convenir à une divinité matronale ; il ne pourrait appartenir qu'à une Niké. Seulement la différence de taille serait si grande entre elle et le conducteur qu'elle ne pourrait se tenir auprès de lui, et aurait dû, par un artifice quelconque être représentée volant, et assez haut pour que ses bras dominassent la tête du vainqueur, ou planant au-dessus des chevaux. Or ce qui est sans difficulté sur la panse d'un vase ou dans le champ d'une monnaie, comme on le voit par la numismatique syracusaine, est moins aisément réalisé dans une œuvre de ronde bosse. Aussi bien l'objet que tient la main, quelque bonne volonté qu'on y mette, ne peut être identifié ni avec une palme ou un rameau d'olivier, ni avec une couronne de feuillage ou un bandeau d'étoffe; c'est — je suis toujours, après de vaines recherches, revenu à cette interprétation, qui a été confirmée par le jugement de quelques amis et artistes — c'est une courroie. La matière semble raide et cependant flexible; elle s'arrondit et se retourne sous la pression des doigts et de la paume de la main; la forme est celle d'une languette épaisse de quelques millimètres seulement, longue de 6 centimètres environ et large de 3, coupée net à son extrémité inférieure, bordée en haut d'un petit liséré saillant, et très légèrement courbe. Le bronze est cassé là; il semble qu'il devait se retourner et former une sorte de boucle.

Si l'on regarde de près les chevaux montés ou attelés, dans la peinture grecque, par exemple sur l'hydrie de Berlin déjà citée, ou

sur certains vases d'Onésimos[1], on remarquera à quelque distance du mors un renforcement de la courroie, une sorte de boucle au moyen de laquelle sont réunis la bride et les rênes ou le trait, comme les deux extrémités d'une ceinture dont l'ardillon est recouvert par une patte. Les deux bouts élargis s'appliquent l'un sur l'autre : c'est l'un des deux que je proposerai de placer dans la main trouvée à Delphes. Si donc deux personnages occupaient le char — et il semble que ce ne soit pas trop de deux pour balancer un peu la masse du premier plan — le compagnon du cocher est aujourd'hui perdu. Une hypothèse possible, étant donnée la restitution de la dédicace que nous avons proposée, est que ce personnage représentait Gélon, comme dans le char d'Olympie.

Reste le bras : rien n'empêche de l'attribuer à un adolescent, car il n'a pas de sexe bien déterminé; la courroie qu'il tient en main paraît indiquer plutôt un jeune garçon. C'est le bout d'une bride, autant qu'on en peut juger, et l'on imaginera sans peine un ἱπποκόμος contenant les chevaux, soit avant la course, soit au terme de la carrière. Les places restées vides aux deux angles de la base recevront à merveille deux figures d'enfants qui, la face tournée vers le public, tiendraient en bride, l'un de la main gauche — c'est celui qui nous reste — et l'autre de la droite, les deux chevaux limoniers, placés, nous l'avons vu, un peu en arrière des autres.

En résumé, voici quelle aurait été la forme de cet ex-voto exécuté pour un des princes de la famille des Deinoménides, entre 482 et 472 : un quadrige monté par deux personnages, le conducteur du char et son maître, accosté de deux valets qui tiennent par la bride les deux chevaux extérieurs. On voit combien cet ensemble rappelle l'offrande que douze ans plus tard consacra Deinoménès en l'honneur de Hiéron son père. Celle-ci plus variée encore et plus riche, destinée d'ailleurs à commémorer trois victoires au lieu d'une, comprenait, outre le char, deux chevaux montés par des enfants; mais, dans sa complexité plus grande,

1. P. Hartwig, *Meisterschalen*, LIII, LIV, LVII, LVIII.

elle peut néanmoins s'être inspirée de l'ex-voto de Polyzalos[1]. Le motif du cheval, non point monté, mais tenu en bride, se répète dans les offrandes de Phormis, favori de Hiéron, qui étaient l'œuvre de Dionysios d'Argos et Simon d'Égine[2]. Enfin le fond d'une coupe publiée par Gerhard donne une exacte représentation du groupe, tel que nous l'avons restitué : quadrige de face, accompagné de deux enfants qui tiennent par la bride les chevaux limoniers[3].

II

Les anciens n'ont point pratiqué la critique d'art, ou, s'ils l'ont fait, les ouvrages qu'ils avaient écrits sur ce sujet ne sont point parvenus jusqu'à nous, ni en entier sous leur forme originale, ni par extraits et accidentellement dans des livres de seconde main. L'histoire de l'art ou plutôt celle des artistes, telle qu'ils paraissent l'avoir conçue, d'après les résumés de Pline ou les emprunts de Pausanias, consiste surtout dans des catalogues plus ou moins complets de noms propres et d'ouvrages. De méthode, de système, point : les origines et l'évolution des procédés techniques, des formes et des types ne sont exposées nulle part avec suite et rigueur; on n'a point fait effort pour constituer des groupes géographiques ou logiques, distinguer des écoles, déterminer le caractère des divers ateliers, leur filiation, leurs rapports réciproques. L'individualité de chaque artiste n'est pas définie en termes plus précis, ni ses affinités, ni les influences qu'il a exercées ou subies. Cela est vrai pour toutes les périodes de l'art grec, regrettable surtout pour l'époque archaïque : comme en ce temps l'originalité, plus dominée par les nécessités de la technique et par

1. Pausan., VI, 12,1. Πλησίον δέ ἅρμα τέ ἐστι χαλκοῦν καὶ ἀνὴρ ἀναβεβηκὼς ἐπ' αὐτῷ, κέλητες δὲ ἵπποι παρὰ τὸ ἅρμα εἷς ἑκατέρωθεν ἕστηκεν, καὶ ἐπὶ τῶν ἵππων καθέζονται παῖδες.

2. Pausan., V, 27,1. Τὰ δὲ ἐς Ὀλυμπίαν δύο τε εἰσὶν ἵπποι καὶ ἡνίοχοι δύο, ἑκατέρῳ τῶν ἵππων παρεστὼς ἀνὴρ ἡνίοχος.

3. Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, 61 (manière de Glaukytès).

les habitudes traditionnelles, se dégage plus difficilement en traits personnels et tranchés, nulle part n'aurions-nous désiré davantage de pouvoir recueillir le témoignage, les impressions des écrivains ou des artistes qui avaient vu et touché les originaux des anciens maîtres.

Si donc on hésite et se divise, quand il s'agit d'attribuer une œuvre à un Phidias, un Praxitèle, un Scopas ou un Lysippe, comment affirmer au sujet d'Hégias, Agéladas, Pythagoras de Rhégium, ou Calamis, qui pour nous ne sont guère que des noms? Et les plus fins connaisseurs, les plus documentés ne se contredisent-ils pas, ne se sont-ils pas trompés sur des œuvres modernes ou même contemporaines, malgré l'abondance des pièces d'archives, des termes de comparaison garantis, des œuvres signées et datées, des études historiques et critiques, des souvenirs personnels et des impressions directes?

J'envie, pour ma part, ceux qui reconnaissent avec une confiance assurée le faire d'un sculpteur grec et même les évolutions de sa manière; mais je me sens trop ignorant pour les imiter. Il faut de toute nécessité, c'est la fonction même de la science archéologique, classer les monuments, c'est-à-dire leur assigner une date, les réunir en séries, d'après leurs ressemblances, et, pour se reconnaître dans ces diverses séries, donner à chacune d'elles un nom; mais ces appellations, qu'on les emprunte à un pays ou à un homme, ne doivent point duper celui qui les emploie pour la commodité et la clarté de son exposition, et elles ne doivent être reçues que sous bénéfice d'inventaire : ce sont des cadres, et rien de plus, pour des groupements logiques et probables, mais provisoires et incertains.

Pausanias a omis, dans la description de Delphes, l'ex-voto de Polyzalos, comme il en a omis bien d'autres, par négligence, désir de brièveté, ou pour toute autre raison. Je suppose même qu'il ne l'a point connu, et que notre bronze était depuis longtemps renversé et enseveli [1], lorsque le périégète visita ou décrivit le sanctuaire; c'est pour cette raison que le quadrige n'aura pas été mentionné non plus par

1. *Bull. de corr. hell.*, XX, p. 690.

d'autres auteurs, comme il est arrivé à certaines offrandes que Pausanias ne nomme pas et, par exemple[1], à l'ex-voto de la victoire des Syracusains à Himéra.

Pour découvrir la provenance de l'œuvre ou la patrie de l'artiste, nous ne pouvons donc compter sur le témoignage des écrivains anciens; et la base, telle qu'elle nous est parvenue, ne porte pas de signature.

Il est des œuvres uniques ou rares, dont l'auteur se révèle d'abord ou ne peut être cherché que dans un cercle très restreint; ce n'est point le cas pour l'ex-voto de Polyzalos. Un quadrige de bronze n'était pas une offrande banale : entretenir une écurie de courses, gagner le prix à Olympie ou à Delphes, commémorer ensuite sa victoire dans une offrande somptueuse n'était pas à la portée de tout le monde, et l'on ne commandait pas de ces groupes à la douzaine. Cependant, c'était encore un article assez courant à la fin du VI^e^ siècle ou au début du V^e^ pour que tout atelier bien achalandé fût en état de le fournir. D'ailleurs le même sujet convenait aussi aux monuments élevés par des villes, en souvenir de leurs fondateurs, ou de généraux victorieux. Aussi voyons-nous qu'on exécutait partout ces grands ensembles. Calamis d'Athènes, sans rival dans la représentation des chevaux, avait fondu nombre de biges et de quadriges, et collaboré avec Onatas à l'ex-voto de Hiéron[2], vainqueur des courses olympiques; Pythagoras de Rhégium était l'auteur du char de Cratisthénès[3]; Amphion de Cnosse, du char de Battos[4]; Glaukias et Onatas d'Égine avaient fait pour Olympie les quadriges de Gélon et de Hiéron[5]; Agéladas d'Argos, celui de Cléosthénès[6]. Ce genre d'ouvrage n'appartient donc en propre à aucune école; il a été traité dans tous les ateliers et par tous les maîtres

1. *BCH.*, XVIII, p. 179; XX, p. 654-7 ; Scol. Pindare, *Pyth.*, I, 153; Athénée, VI, p. 231 E; Diod. Sic., XI, 26, 7.

2. Pline, *H. N.*, XXXIV, 71 ; Pausan., VI, 12.1, — Overbeck, *Schriftq.*, 524 = 422, et 525-528.

3. Pausan., VI, 18,1, — Overb., 497.

4. Pausan., X, 15,6, — Overb., 464.

5. Pausan., VI, 9, 4 ; VIII, 42, 8, — Overb., 429, 422.

6. Pausan., VI, 10, 6, — Overb., 390

du temps. Il en est de même des chevaux montés par des enfants, ou accompagnés d'un ἡνίοχος, des trophées de guerre composés de cavaliers, c'est-à-dire des groupes qui se rapprochent le plus du nôtre[1].

Non seulement ce n'est pas une spécialité, mais encore des artistes de divers pays s'associent parfois dans un ouvrage de ce genre, comme Dionysios d'Argos et Simon d'Égine[2], Onatas et Calamis. Ceci, soit dit en passant, suppose une assez grande communauté de style, pour que l'ensemble se pût tenir sans disparates et nous doit apprendre à éviter des distinctions trop subtiles, plus peut-être que celles des anciens eux-mêmes[3]. On ne voit pas non plus qu'il y ait eu un goût purement dorien ou ionien, qui aurait attaché les uns aux autres les peuples et les artistes congénères. La cour de Sicile, par exemple, ne s'adressait pas exclusivement ou de préférence à des artistes doriens : elle a fait travailler Onatas, Glaukias et Calamis et le Milésien Bion[4]; les favoris des tyrans, Mikythos et Phormis, avaient donné leurs commandes à Dionysios, Glaucos et Simon. S'il paraît y avoir eu quelque faveur spéciale, c'est pour les fondeurs d'Égine.

Il n'est pas davantage d'artiste ni d'atelier qui ait eu le monopole de travailler pour les sanctuaires de Delphes ou d'Olympie.

Aucune école, d'ailleurs, ne domine les autres d'une supériorité telle qu'elle ait pu s'imposer exclusivement au choix des contemporains et doive entraîner le nôtre. Ce sont, je le crains, les archéologues qui ont accordé à l'école d'Argos une sorte d'hégémonie absolue : quelque rôle que celle-ci ait joué dans la création du type athlétique, si antique qu'elle puisse être, et si florissante qu'elle ait été vers l'année 500, je crois qu'on a été induit par la gloire d'Agéladas,

1. Pline, *H. N.*, XXXIV, 75 (Canachos); Pausan., V, 27, 1. — Overb., 402 (Glaucos et Dionysios); X, 13, 10 (Onatas); X, 10, 6 (Agéladas), etc.

2. Pausan., VI, 26, 2; 27, 1, — Overb., 401, 402.

3. Pausanias (V, 25, 2) semble indiquer d'ailleurs que ce sculpteur éginète avait une affinité particulière avec l'école attique.

4. C'est l'auteur du trépied de Gélon à Delphes. — Diogène Laerce (VIII, 58) désigne Bion par le mot ἀνδριαντοποιός, en se référant à Polémon. Cet artiste n'est donc pas un simple toreuticien.

maître commun de Polyclète, de Phidias et de Myron, à exagérer son importance. On lui attribue trop libéralement les statues masculines du début du v^e^ siècle ; on prétend retrouver trop exclusivement le modèle argien, et lui seul, dans les œuvres d'imitation de Pasitélès ou de Stéphanos. Sans accorder à la terminologie artistique des anciens plus de crédit qu'elle ne mérite, on remarquera que les termes par lesquels ils désignent certaines tendances de l'art ou certaines périodes de son développement, certaines traditions d'atelier ou certains types plastiques, sont les adjectifs αἰγιναῖος, ἀττικός, αἰγύπτιος, *tuscanicus ;* jamais on ne rencontre les mots *argien* ou *péloponnésien*. C'est un avertissement dont il me paraît à propos de tenir compte ; je crois qu'il faut faire à Athènes, à Égine, sans compter peut-être d'autres villes encore, une part beaucoup plus large, et que les artistes n'ont été là ni moins inventifs qu'à Argos, ni moins habiles, ni moins curieux de nouveautés et de progrès.

Nous connaissons si mal, ou plutôt nous ignorons si complètement la technique du métal, la composition, la coloration et la patine des diverses espèces de bronzes, les procédés plus ou moins secrets des ateliers que nous ne pouvons faire entrer ces données en ligne de compte : il nous faudrait des échantillons qui nous manquent[1].

Ni les coups de burin[2], ni les retouches du ciseau qui précisent les détails et serrent la forme[3], ni l'emploi des appliques[4], des pièces de rapport[5] et des incrustations[6] ne sont procédés particuliers, et encore moins exclusifs, capables de fixer nos incertitudes sur l'origine du monument.

Toutes ces considérations extérieures, générales ou particulières, montrent les difficultés du problème et ne le résolvent pas.

1. Le bronze de Délos et celui d'Égine sont les deux plus anciens ; on les distingue, sans en décrire les différences (Pline, *H.N.*, XXXIV, 9).

2. Dans les cheveux, les mèches sont toutes reprises de cette manière.

3. La chevelure, les bras, les pieds en particulier.

4. Sur le diadème et peut-être la ceinture. L'emploi le plus original est celui d'une lame d'argent pour exprimer la blancheur des dents et jeter une clarté dans l'ombre de la bouche ouverte.

5. Les bretelles.

6. Les yeux.

Revenons donc encore et toujours au monument lui-même.

1° *La base.* — J'ai cité plus haut, en notant l'intrusion de caractères ioniens dans la dédicace syracusaine, trois dédicaces de Locres et d'Athènes, où l'ionisme alphabétique, total ou partiel, semble s'insinuer sous l'influence d'un artiste, de Pythagoras ou de Micon[1]. Cet indice seul ne peut désigner Pythagoras de Rhégium, encore moins Bion de Milet, dont la seule signature connue suit l'alphabet syracusain. Plusieurs autres explications sont possibles, et j'ai fait observer que le contraste des écritures était trop peu esthétique pour qu'on en rendît un artiste responsable; il semble que son influence eût dû s'exercer partout et non sur un petit groupe de mots.

2° *Le char, les chevaux.* — On négligera le char, dont les trop rares débris ne diffèrent en rien du modèle ordinaire.

Les jambes des chevaux n'offrent point non plus de particularité qui puisse être considérée comme une marque d'atelier, encore moins un signe individuel : ni les formes fines et vigoureuses, ni les poils tracés d'un coup de ciseau autour du sabot, ni ceux qui, en touffe, tombent par derrière, ni les détails anatomiques fermement indiqués des os, des muscles et des veines, ni la queue, portée sur une épaisse arête charnue, formée de crins ondulants coupés courts et séparés en deux sur le milieu, comme par une raie, n'ont rien qui ne se retrouve sur les vases peints ou dans les sculptures[2].

3° *Le bras.* — Même remarque au sujet du bras : les formes minces, arrondies, ambiguës entre les deux sexes, la main longue aux doigts effilés, sont à la fois fidèles à la réalité et très conformes au goût de l'époque[3], trop pour être absolument typiques d'une manière personnelle. Son exquise perfection même ne suffit point, à défaut de

1. *IGA*, 388, 498; *CIA*, I, 418.

2. Je me borne comme exemples à l'hydrie de Berlin déjà citée, à la frise de Cnide, aux chevaux d'Olympie.

3. On en trouve du plus délicat modelé dans les peintures de vases, par exemple *Meisterschalen*, pl. XIX (Duris). Voyez aussi trois bronzes de date peu éloignée, antérieurs ou postérieurs, le bronze Sciarra, le Tireur d'épine, l'Idolino (Collignon, *Sculpt. gr.*, I, fig. 161, 215, 247).

termes de comparaison, à trahir la main de tel ou tel maître; au surplus, ce n'est qu'un morceau.

4° *La statue*. — Dans le personnage, nous avons au contraire une œuvre complète, un spécimen d'une conservation exceptionnelle; on y peut étudier et les étoffes et le nu, bien que la part de celui-ci se trouve singulièrement réduite par la longueur du chiton, considérer les formes et les proportions, le type et le style.

Le costume, s'il offre quelques particularités, est professionnel et point national; fût-il propre à un pays, il indiquerait celui du personnage plutôt que celui de l'auteur. Mieux encore, le long chiton à ceinture, ample, bouffant autour du torse, pendant en longs plis sur les jambes, est porté, et à peu près de la même manière, en tous pays et par des personnages de l'un et de l'autre sexe; on le voit sur les peintures des bas-reliefs et dans des statues de provenances très diverses. La ressemblance est nécessaire, puisque la nature et l'arrangement de l'étoffe donnent la direction, la multiplicité, la grosseur ou la finesse des plis.

Il faut certes distinguer, au point de vue de la forme et de l'ajustement, ce long chiton d'avec le péplos dorien, ouvert ou fermé sur le côté : mais l'effet de la jupe serrée par la ceinture et celui du corsage, sauf l'*apoptygma*, se ressemblent beaucoup.

Si de l'arrangement on passe à la technique, la rondeur moelleuse des plis, leur épaisseur grasse fait songer d'abord à des œuvres que l'on classe d'ordinaire parmi les péloponnésiennes[1] : on est habitué à attendre de l'école attique plus de symétrie étudiée, plus d'élégance raffinée, un faire plus mince et plus sec avec des étoffes plus fines et plus artificiellement apprêtées, semble-t-il. C'est une impression que l'on garde des figures féminines drapées de l'Acropole; on s'en défera bien vite en parcourant un recueil de vases peints, les *Meisterschalen* par exemple, et en remarquant de quelle variété

1. Je m'explique par cette *rondeur* l'impression ressentie par quelques personnes comme de quelque chose de romain; on sait que les danseuses d'Herculanum furent à une certaine époque jugées romaines.

l'art attique est capable, variété presque égale à celle de la nature et à la diversité des modèles, distinguant, comme il convient de le faire, le manteau et la tunique, les étoffes lourdes et légères, les ajustements drapés avec un art compliqué des chutes simples d'une étoffe abandonnée à son poids et contrariée seulement par une ceinture, une bretelle, un mouvement du corps. La même variété on la notera même dans les statues féminines de l'Acropole, et jusque dans les plissements symétriques et plaqués on retrouvera les contours arrondis que donne naturellement une étoffe de quelque épaisseur.

On devra prendre garde d'ailleurs que le moelleux n'a rien de mou, la rondeur de flou ni de veule, que le contour reste net, ferme et précis, qualités tout attiques, en particulier dans le rendu des étoffes, où l'école posséda toujours une maîtrise véritable. Quelle différence avec les draperies du fronton ou des métopes d'Olympie! et ce n'est point que celles-ci aient subi une simplification voulue, calculée pour des morceaux vus de loin et composés uniquement à l'effet. Le détail n'y manque pas; mais il a quelque chose de vague, d'indéterminé, d'inorganique, comme une matière flasque qui s'écoule. Cette mollesse a été expliquée par l'influence de l'école primitive des bronziers péloponnésiens, habitués à battre le métal : le travail au marteau n'atteint guère à la précision des contours, et l'œil, à la suite de la main, s'était habitué à cette indécision un peu flottante, qui passa du bronze dans le marbre. La même remarque s'applique aussi à quelques œuvres de la Grande-Grèce rattachées à l'école du Péloponnèse, et la même explication en a été donnée. Je ne veux point dire pour cela que les étoffes portent la marque de fabrique d'un atelier attique, que ce soient pièces de conviction et que le procès d'origine soit jugé. Qu'on n'exagère pas plus que moi la portée de ces observations : la draperie peut être attique, il semble qu'elle le soit plutôt qu'autre chose; elle ne l'est pas nécessairement.

Le seul autre détail du costume qui mérite de nous arrêter, c'est le bandeau : rien de plus habituel que ce ruban qui enserre les cheveux. Il est ici orné d'un liséré, d'un méandre élémentaire et de croix en ap-

pliques d'argent; il est large et court; très bas placé, il couvre absolument le front d'une tempe à l'autre, sans laisser passer une seule mèche de cheveux, sauf autour de l'oreille; il est fixé sous l'occiput par un nœud simple et tombe sur la nuque en deux bouts très petits. La forme ni la décoration n'ont rien de typique; l'ajustement est moins habituel : néanmoins le Diadumène de Polyclète, l'athlète de Petworth[1], qui est attribué à Argos, ne sont pas seuls à se couvrir ainsi le front; la Pénélope qui peut être attique, la prétendue Athéna « Lemnia[2] » qui l'est certainement, portent ainsi le bandeau[3]. Quant au peu de longueur, l'exemple du Diadumène prouve que ce n'est pas une particularité argienne.

L'attitude du personnage est celle dont on attribue d'ordinaire l'invention à l'école argienne : le corps posé sur les deux pieds, avec une légère flexion — presque insensible — d'une des jambes, ou un mouvement du torse, qui relève une hanche et abaisse l'autre, partage inégalement le poids entre les deux jambes, et incline un peu la ligne des épaules; les bras pendants ou pliés au coude, en pose alternée; la tête un peu penchée et tournée à droite ou à gauche : c'est le commencement du rythme, c'est-à-dire de la symétrie par opposition[4]. Cette définition une fois posée, on en est parti pour faire rentrer dans la série péloponnésienne toutes les statues de ce genre, œuvres archaïques, copies ou imitations, et en particulier les sculptures

1. Furtwængler, *Masterpieces*, p. 162-3, fig. 64, 65, qui l'attribue à Crésilas. Cf. la tête beaucoup plus récente du Satyre de Dresde, *ibid.*, fig. 131-132.

2. Collignon, I, p. 407, fig. 210. — Furtwængler, *Masterpieces*, pl. I-III.

3. Bandeau large, fréquent sur les vases, mais généralement très long. — Court, à nœud simple (Baumeister, *Denkmæler.*, p. 749, fig. 800), sur la tête de Cassandre, dans une peinture de vase; — sur une monnaie de Syracuse, autour de la tête de Gélon II (*Denkm.*, fig. 1147). — Décoré d'un méandre, Thétis, sur une coupe de Peithinos (*Denkm.*, fig. 1881); sur une monnaie de Sicile (Head, *Coinage of Syrac.*, pl. II, n° 3).

4. Sur la sculpture argienne et péloponnésienne, voyez Collignon, I, p. 219 et suiv., 308 et suiv., 409 et suiv.; Julius, *Ath. Mitth.*, 1878, p. 14; Brunn, *Arch. Zeit.*, 1876, p. 26; Studniczka, *Rœm. Mitth.*, 1887, pl. IV-V, p. 90 et suiv. — M. Furtwængler, en dehors du type argien en général, du type polyclétéen, distingue encore et croit reconnaître le canon d'Agéladas (*Masterpieces*, p. 52, 190, 287. Cf. pl. XIII).

pasitéliennes[1]. Je ne vois pas, pour moi, que le type ait une originalité aussi exclusive; il se déduit si logiquement des anciens « Apollons », il forme une transition si naturelle entre leur immobile raideur et le repos actif des statues polyclétéennes, qu'il n'a pas dû être une création personnelle à un homme, à une école, mais en quelque sorte un progrès spontané, nécessaire, universel, ou que, si quelqu'un quelque part eut l'honneur de l'idée première, elle se répandit aussitôt en tous lieux. On voyageait sans cesse dans cette Grèce, si vivante, des guerres médiques; les idées y circulaient comme les hommes et les produits industriels; les inventions s'y propageaient en un moment grâce à l'élan de la curiosité, à la concurrence du patriotisme, du commerce et de l'art. Nous la croyons divisée par la mer, et la mer l'unissait; elle était une par l'intelligence, par le sentiment de sa noblesse et le mépris du barbare.

Ici d'ailleurs la pose est en quelque sorte imposée par l'occupation du personnage et la place qu'il occupe. L'Aurige de Delphes rappelle par l'attitude et le bronze Sciarra et les jeunes héros de Pasitélès et de Stéphanos; mais, toutes ces figures fussent-elles aussi péloponnésiennes qu'on le dit, la même conclusion ne s'imposerait pas encore pour toute œuvre analogue, à moins qu'on ne démontre, ce qu'on ne peut faire, sous peine de supprimer toute autre activité artistique au début du v^e^ siècle, que ce modèle est exclusivement péloponnésien.

Si, d'autre part, l'on prend pour type des proportions du corps dans l'école d'Argos, l'Apollon signé de Delphes[2], le petit bronze de Ligourio[3]; si l'on s'en fait une idée d'après l'épithète qu'on applique au canon de Polyclète, l'adjectif *quadratum*[4] qui sert à désigner la forme préférée de cet artiste, ou d'après les copies de ses œuvres, l'Aurige de Delphes apparaîtra, ce me semble, malgré sa vigueur et ses fortes

1. Sur Pasitélès et son école, voyez Collignon, II, p. 661 et suiv.; Studniczka, *Rœm. Mitth.*, 1887, p. 97; Furtwængler, *L Winckelmannsprogr.*, 1890, p. 135; *Masterpieces*, p. 217, fig. 92. Baumeister, *Denkmæler*, p. 1191. M. Collignon admet l'éclectisme des Pasitélistes, p. 669, fig. 346, 347.

2. *La Gazette des Beaux-Arts* de 1895 en a donné une reproduction, mais insuffisante.

3. Collignon, I, p. 322, fig. 162.

4. Overbeck, *Schriftq.*, 967 = Pline, *H N*, XXXIV, 56.

épaules, un peu mince, élégant et allongé, pour la manière péloponnésienne.

Le pied, le bras, la main sont admirables de modelé, vrais, précis sans minutie, vigoureux avec mesure, fermement soutenus par une anatomie, qui, même dans le pied allongé, les orteils osseux, le talon saillant et cambré, s'adoucit et s'enveloppe sous la chair. C'est le style du temps, dans ce qu'il a de plus accompli ; rien ne nous autorise à dire avec certitude le style de telle région ou de tel atelier. Les veines courent sous l'épiderme, — elles sont aussi marquées dans les jambes des chevaux, — et c'est là un détail dont le rendu est attribué expressément à Pythagoras de Rhégium[1] ; mais il est permis de douter de l'attribution rigoureuse et exclusive que font les anciens auteurs de chacun des progrès de la technique et l'on peut toujours se demander si celui à qui on les attribue les a réalisés seul, ou les a poussés le plus loin et amenés à leur perfection, ou même n'a pas parfois commencé à les exagérer.

Jusqu'ici nous n'avons guère fait que de la critique négative, cherchant partout, sans trouver encore, un caractère distinctif, un critère d'origine, la marque indiscutable et exclusive d'une personnalité. Cette recherche n'aura point cependant été vaine, si elle a pu démontrer à quel point tout se tient et s'enchaîne, toutes les influences se croisent et se répercutent, comment il se créait dans les arts plastiques une sorte de langue commune, atténuant les différences de techniques et comme qui dirait les variétés de dialectes, et comment, grâce à la diffusion des procédés, aux échanges des leçons, aux camaraderies d'ateliers et aux ententes des collaborations, se constituait une unité de style, qui admet les nuances, mais adoucit les disparates et supprime les contrastes frappants. De là vient qu'il nous est fort malaisé de discerner les variantes locales et les particularités individuelles.

Mais venons au visage, siège préféré de la personnalité du modèle ou de l'originalité de l'auteur. En publiant la tête sous des aspects

1. Overbeck, *Schriftq.*, 499 = Pline, *H N.* XXXVI, 59.

divers, de face, de profil et de trois quarts, prise de plus haut et de plus bas[1], je me suis efforcé de rendre autant que possible saisissables les nuances de l'expression et de la forme, qui se modifie avec le point de vue.

Dans la tête et le visage encore il y a des éléments qui sont communs à beaucoup d'œuvres contemporaines, tels que le développement considérable du bas de la figure, la saillie des lèvres, la largeur un peu empâtée du menton, le tracé anguleux des paupières supérieures, l'arête vive des sourcils, la forme même des yeux, la hauteur de la calotte du crâne, la disposition de la chevelure partagée en petites mèches divergeant du sommet, bouclée en frisons élégamment étagés autour de l'oreille[2].

L'incrustation des yeux[3], qui donne au visage un regard et la vie avec lui, était un procédé usuel.

La dissymétrie des traits ne doit pas davantage être tenue pour une exception typique, pour un trait particulier du signalement du personnage ou de la manière de l'artiste; c'est un fait presque général dans la nature, qu'en fins observateurs les Grecs ont reproduit dans leurs ouvrages d'art, comme un élément de vérité, de variété et de vie[4].

Les anciens consacraient quelquefois des paupières votives dont les cils sont découpés en forme de fer de lance dans une mince lame de bronze[5]. On voit par là qu'on avait le goût et la façon de les représenter. Une tête de l'Acropole en garde encore tout au moins les racines[6]. Si

1. Dans les planches ci-jointes et celles des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions* et de la *Revue de l'Art*.

2. Je ne cite point d'exemples, tant ils se présenteront aisément et en nombre. Cette coiffure, à peine modifiée, s'est conservée chez les athlètes jusqu'au IVe siècle.

3. Elle se pratique dans le marbre et le bronze.

4. Dans le bronze Sciarra cette dissymétrie pourrait être attribuée à une déformation du métal; mais point dans les figures d'Olympie (fronton) ni dans la « Sapho » du Louvre, qui sont en marbre (Pottier, *BCH.*, XX, pl. XVII, p. 454), et bien d'autres têtes encore.

5. De Ridder, *Catal. des bronzes de l'Acropole*, n. 633 (découvertes à Olympie, Dodone et Delphes). OEil avec les cils, n. 632.

6. Collignon, I, p. 323, fig. 163. — De Ridder, *Catal.*, pl. VI, n. 767, fig. 274 et 275. Tête supposée argienne, bien que trouvée sur l'Acropole.

les exemples font presque défaut, c'est que les têtes de bronze de grandes dimensions sont très rares, et sont d'ordinaire assez mal conservées. Les graveurs des monnaies siciliennes se plaisaient et continuèrent pendant longtemps à reproduire ce trait de physionomie[1]. Les peintres céramistes de l'Attique paraissent s'en être servis surtout comme d'un moyen d'expression : néanmoins quelques-unes des plus grandes, des plus soignées et des plus belles peintures du v^e^ siècle commençant les indiquent soigneusement poil à poil par des séries de petits traits divergents[2].

Un autre détail qu'on relève au contraire chez tous les peintres attiques avec une persistance singulière et qu'on ne peut s'empêcher de juger significative, c'est la petite touffe de poils follets qui frisent sur la joue au-dessous de l'oreille, les favoris naissants[3]. Le peintre ou le sculpteur n'a pas seulement ses préférences pour certains types, certains gestes; il adopte aussi par choix pour ses figures l'âge qui répond le mieux à sa conception de la beauté, dont les formes fines ou pleines agréent davantage à sa pensée et à sa main. Cet âge pour les Athéniens, et pour les artistes qui obéissaient à leur goût, c'est

1. *Greek Coins, Brit. Mus.* (Sicily) : Catane, p. 44, n. 24, 25; Leontini, p. 89, n. 28, 36, 42 ; Naxos, p. 119, n. 18; Syracuse, p. 158, n. 100, 103, 110, 112, 124. — Cf. Head, *Coinage of Syrac.*, pl. III, n. 2, 3, 4, 5. — Les cils continuent à être figurés dans des monnaies de beau style, après celles de l'archaïsme sévère.

2. Cils indiquant l'œil fermé, le sommeil, ou la mort : Louvre, salle L, n. 4 et sans numéro, plaques funéraires; salle F, 6, et 208, guerrier mort et le géant Alkyoneus. Cf. Girard, *Les jeux de physionomie dans la céramique grecque*, p. 9, fig. 2 (*Monuments grecs*). — Mêmes indications dans la peinture de Berlin, Achille pansant Patrocle (*Antike Denkm.*, I, pl. VIII) avec une intention différente : yeux écarquillés par l'attention ou la douleur. — Cf., sans recherche particulière d'expression et comme trait de nature seulement : Euphronios, le cratère d'Antée, et la coupe de Berlin (*Meisterschalen*, pl. LI) et la coupe d'Orphée (*Journ. of hell. stud.*, 1888, pl. VI). — Euthymidès (voir la monographie de Hoppin); Phintias ou Euthymidès (?) *Monumenti*, VI, pl. XXXIV; Phintias, amphore de Vienne, Oreste et Égisthe, *Monumenti*, VII, pl. XV. Ce détail est tout à fait exceptionnel dans la seconde moitié du v^e^ siècle : M. Pottier me dit n'y connaître que l'œnochoé du Louvre publiée par M. Couve dans le *Bull. de corr. hell.*, 1895, p. 102.

3. *Meisterschalen :* Euphronios, VIII, IX, XII, XIV, XLIV, LI; Phintias, XVII; Duris, XIX, LXVI; Peithinos, XXIV, XXV; Hiéron, XXIX; Brygos, XXXIV-XXXVI; Amasis, XXXVII, Onésimos, LXII (Lysis), LXX. — On en relèverait aisément encore d'autres exemples.

le passage de l'adolescence à la virilité, c'est la première fleur de jeunesse, qui se marque par ces signes sur le visage. Nous en trouvons la preuve dans une œuvre, qui, à travers une copie plus ou moins fidèle, mais avec une parfaite certitude, peut être reportée au voisinage ou au début du v^e^ siècle et attribuée à un artiste attique — que ce soit Anténor ou Critios — je veux dire dans la statue d'Harmodios[1]. Harmodios, c'est l'idéal de la démocratie athénienne, c'est le type accompli de la jeunesse, vaillante, forte, noble, dévouée à la patrie. Il a l'âge de notre personnage, il porte à la joue la même barbe toute fraîche encore.

Les Éginètes semblent avoir préféré le plein développement de la virilité; les Argiens avaient choisi l'adolescence, ou l'enfance, ou le passage d'un de ces deux âges à l'autre. Les figures qu'on attribue à cette école, le bronze Sciarra, l'Idolino, le Tireur d'épine sont des enfants encore, ou ont à peine cessé de l'être; les personnages de Polyclète sont qualifiés de *viriliter puer*, de *molliter juvenis*, c'est-à-dire qu'ils confinent tous à cet âge incertain, qu'ils n'ont point dépassé l'adolescence[2]. Ce goût est si prononcé dans le Péloponnèse que les dieux les plus vénérables, ceux dont une barbe majestueuse est l'insigne ordinaire, sont par les légendes et par l'art ramenés à un âge plus tendre; qu'Agéladas donne à Héraclès le visage d'un jeune homme à qui la barbe n'est point encore poussée, à Zeus même celui d'un enfant[3]; que Glaucos et Dionysios prêtent au même dieu la même jeunesse à demi enfantine encore[4];

1. Collignon, I, p. 37, 373, fig. 189, 190. — Cf. Brunn, *Denkmæler*, n. 323; *Jahrbuch*, 1887, pl. X, 2.

2. Quintil., *Inst. orat.*, XII, 10, 7 : Quin ætatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus *supra leves genas*. — Pline, *H. N.*, XXXIV, 55 : Diadumenum fecit molliter juvenem, idem et Doryphorum viriliter puerum.

3. Pausan., VII, 24, 6 : ἔστι δὲ καὶ ἄλλα Αἰγιεῦσιν ἀγάλματα... Ζεύς τε ἡλικίαν παῖς καὶ Ἡρακλῆς, οὐδὲ οὗτος ἔχων πω γένεια, Ἀγελάδα τέχνη τοῦ Ἀργείου... τὰ δὲ ἔτι παλαιότερα προεκέκριτο ἐκ τῶν παιδῶν ἱεράσθαι τῷ Διὶ ὁ νικῶν κάλλει· ἀρχομένων δὲ αὐτῷ γενείων ἐς ἄλλον παῖδα ἡ ἐπὶ τῷ κάλλει μετῄει τιμή. — Quelque rapport qui existe entre cet usage et la légende locale de l'enfance de Zeus, le fait est caractéristique et prouve une admiration particulière pour la beauté enfantine. Cf. Strabon, VIII, p. 387. Overbeck, *Schriftq.*, 394.

4. Pausan., V, 24, 6 : ἔστι δὲ καί ἄλλος Ζεὺς οὐκ ἔχων πω γένεια, κεῖται δὲ ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῖς Μικύθου. Cf. Pausan., V, 26, 2, dans la description des offrandes de Mikythos, œuvre de Dionysios d'Argos : καὶ ἄγαλμα Διὸς οὗ δὴ καὶ ὀλίγῳ πρότερον ἐμνήσθην.

que Calamis enfin, chargé par les Sicyoniens d'une statue d'Esculape, avait représenté sans barbe le héros médecin[1].

Tous ces exemples permettent, je crois, de considérer les courts favoris naissants comme autre chose qu'un simple détail de toilette, de leur attribuer la valeur d'un indice significatif, sinon celle d'un caractère spécifique. Si l'on ne peut formuler en loi que toute statue d'adolescent jeune et imberbe est une œuvre argienne, toute statue de jeune homme portant des favoris, une œuvre athénienne, du moins, semble-t-il que les représentations de ce genre ne répondent pas aux habitudes de l'École d'Argos et ne lui appartiennent pas, qu'elles conviennent surtout au goût des Attiques, aux habitudes de leurs ateliers.

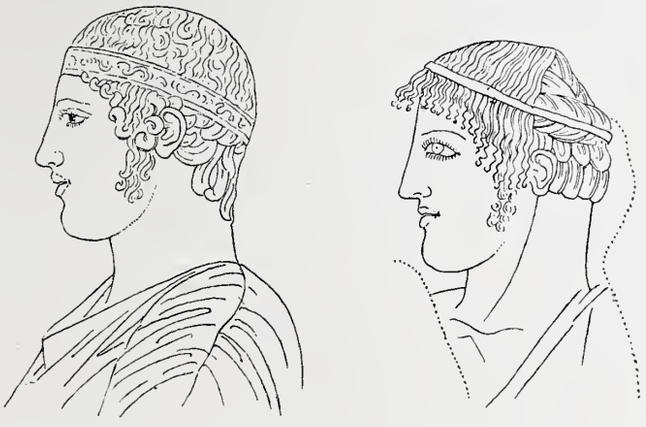

Fig. 11.

Ce n'est d'ailleurs qu'un point dans un visage qu'on peut dire vraiment attique par l'ensemble des traits, la physionomie et l'expression.

M. Pottier a eu la très ingénieuse idée de faire dessiner côte à côte de profil, comme on le voit ci-dessus (fig. 11), dans la manière des peintures de vases, une tête empruntée à une coupe d'Euphronios[2] et celle de notre bronze. Je ne crois pas qu'on puisse trouver impression plus saisissante, et que, tenant compte des différences qui résultent de la coiffure, de celles aussi qui existent nécessairement entre une statue de bronze d'une exécution très serrée et une figure rapidement tracée à main levée, on puisse contester la remarquable ressemblance, la presque similitude des deux profils : même grâce vigoureuse du cou, seulement un peu alourdie par le peintre, même puissance du menton, même saillie

1. Pausan., II, 10, 3 : ὁ θεός ἐστιν οὐκ ἔχων γένεια χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος, Καλάμιδος δὲ ἔργον.

2. Coupe du musée de Berlin à fond blanc. — *Meisterschalen*, Euphronios, LI. Comparer aussi (*Journ. of hell. stud.*, IX, pl. VI) l'Orphée, du même maître sans doute.

des lèvres entr'ouvertes, même ondulation de la ligne du front et du nez, un peu grossi, lui aussi par le pinceau, même scrupule d'exactitude dans l'indication des sourcils et surtout des cils, même goût pour cette barbe en fleur.

Et je reviens encore à Harmodios, comme à un sûr modèle du style attique. Il n'a point seulement de commun avec le cocher de Polyzalos les frisons dont sa joue commence à se couvrir. Plus antique à coup sûr que notre personnage et d'autant plus intéressant, puisqu'il indique une continuité de tradition, il est vraiment de même famille : il a comme lui la tête longue et le crâne bien arrondi; il ouvre comme lui sa bouche encadrée par deux fortes lèvres; le développement du menton et des lèvres s'oppose à la finesse du nez; le front est très bas couvert par des frisons, comme il l'est dans le bronze par le bandeau. L'expression étonnée et, si j'ose dire, ébahie qui résulte de l'ouverture des lèvres, l'air de moue un peu triste que donne au visage la lippe de la lèvre inférieure, contrastant avec l'éclat triomphant du regard sont des traits que sans peine on retrouvera de part et d'autre. Il faut regarder sous tous les aspects les deux visages, pour constater dans la plénitude de la face, dans l'amincissement du profil, et surtout du trois quarts, la ressemblance persistante des deux œuvres.

L'assoupissement momentané de la pensée, ou la fatigue des exercices corporels, une demi-rêverie vague, une incertitude tenant à l'âge de transition donne parfois aux jeunes gens un air d'embarras ou d'absence. C'est encore un trait de nature, qui a été saisi et rendu par les maîtres céramistes. Les enfants, les jeunes gens, que les vases nous montrent s'exerçant ou se reposant dans la palestre ont souvent quelque chose de vague, parfois d'inexpressif[1] : le visage vu de trois quarts n'en est pas tout à fait exempt.

Ce singulier mélange de vie intense et d'apathie, les nuances variées du contentement serein à une demi-tristesse, que le regard découvre

1. *Meisterschalen*, XVII, XIX, XXV; Euphronios, XLVI; Onésimos, LXI; (Lachès) LXIII, LXIV ; Duris, LXVIII (Lysis) LXX, etc.

tour à tour, en se promenant sur le visage de l'Aurige, font sur l'esprit une impression singulière, mais non pas absolument neuve. Il semble qu'on l'ait déjà ressentie ; et en effet elle réveille un souvenir, elle rappelle la sensation complexe éprouvée en présence de deux des plus charmantes têtes archaïques découvertes sur l'Acropole, deux des plus franchement attiques, des plus récentes, et des plus voisines par conséquent de la nôtre, celles que l'on a appelées la *Boudeuse* et son *frère*[1], gracieuses, aimables, avec un alanguissement un peu morose.

Il paraîtra sans doute que ces ressemblances de détail, cet air de famille, ne sont pas de simples jeux du hasard, que cette similitude d'impression n'est pas une rencontre banale et insignifiante ; et, sans rien retirer des déclarations faites au début de cet article, ni renoncer à la prudence nécessaire dont nous avons fait profession, peut-être sera-t-il permis de supposer que le bronze de Delphes est, selon toute vraisemblance, une œuvre attique.

Mon ami M. Pottier, avec qui cette conclusion m'est commune, souhaiterait bien que l'Aurige pût aussi être de Calamis : « C'est ainsi, me disait-il, que j'aimerais à me figurer sa manière, élégante, serrée, sèche encore et un peu raide, dure au prix de la nature et de la vérité[2], bien adoucie, par rapport aux œuvres de ses devanciers d'Athènes ou d'Égine, charmante en somme et gracieuse avec fermeté, précieuse et raffinée malgré ses imperfections. » Et moi aussi, je m'associerais bien volontiers à ce vœu : on jouirait tant d'un peu de certitude ! Calamis vivait en ce temps, il excellait dans la représentation des chevaux, il aimait à exécuter biges et quadriges, il avait travaillé pour Hiéron, et dans un groupe fort analogue au nôtre : ce sont des indications favorables sans doute, mais non point des arguments décisifs, ni des preuves. Si l'œuvre a été bien datée, si elle a été justement adjugée

1. Collignon, I, pl. VI.

2. Cicéron, *Brutus*, 18,70 : « Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi » ; et Quintilien (*Inst. or.*, XI, 10,7), même comparaison avec Callon et Hégias (*duriora*), accordant à Calamis le même avantage (*minus rigida*).

à l'école attique, nous approcherons certes Calamis de plus près qu'on ne l'a fait jusqu'ici, nous pourrons par comparaison nous en former une idée plus exacte, si nous n'avons pas le droit de dire encore que nous le connaissions directement et personnellement.

C'est pourtant un résultat appréciable, et notre peine n'aura point été perdue, si le lecteur veut seulement admettre que nous ayons retrouvé dans l'Aurige une œuvre attique de la génération qui précéda Phidias.

THÉOPHILE HOMOLLE.

TERRES CUITES DE L'ASIE MINEURE

PLANCHES XVII ET XVIII

La plus belle collection de terres cuites d'Asie Mineure qu'un particulier ait formée est bien, je crois, celle que feu Misthos, de Cérigo, de son vivant marchand à Smyrne, a léguée au Musée national d'Athènes. Elle comprend deux séries très riches, l'une de statuettes myrinéennes, l'autre de têtes myrinéennes et smyrniotes; en outre, une petite suite de fines statuettes archaïques, provenant d'Assos, sur lesquelles j'aurai prochainement l'occasion de revenir. Grâce à la bienveillance de MM. Cavvadias et Staïs, j'ai pu étudier à loisir cette collection précieuse. En voici quelques pièces de choix.

I

D'abord, la plus grande de toutes[1], un admirable groupe de Myrina représentant deux jeunes filles dans l'attitude connue de l'*encotylé*[2] (pl. XVII).

1. H., 0m,45. Terre jaune-rouge.

2. Sur l'*encotylé*, consulter l'article *Ephedrismos* (Salomon Reinach) dans le *Dictionnaire des antiquités*. Il n'existe pas de liste complète des monuments très nombreux et variés qui représentent l'*encotylé*. M. Petersen (*Roemische Mittheilungen*, VI, p. 270 et suiv.) a étudié le jeu de l'ὄνος, qui était très différent de l'ἐφεδρισμός; il se jouait entre garçons, et demandait plusieurs paires de joueurs; il subsiste encore aujourd'hui, tandis que l'ἐφεδρισμός semble avoir complètement disparu.

Nous savons très bien comment les garçons jouaient à l'ἐν κοτύλῃ — ou à l'ἐφεδρισμός, car c'est tout un. Pollux est fort net là-dessus, et son explication est illustrée à merveille par une peinture de vase[1] : « On fixe un but (διόρος) qu'on tâche de toucher à coups de pierres. Qui le touche monte sur le dos de l'autre, lui couvre les yeux avec les mains; le porteur doit chercher le but[2]. » Cette marche à l'aveuglette, les erreurs de direction si le but avait été mis un peu loin, pouvaient être divertissantes et durer longtemps. Est-ce tout à fait ainsi que jouaient les jeunes filles? Il ne semble pas, puisque les terres cuites ne montrent jamais la jeune fille victorieuse les mains sur les yeux de l'autre. L'*encotylé*, telle que la jouaient les jeunes filles, ignorait sans doute cette recherche à l'aveuglette du διόρος, recherche bouffonne et prolongée où s'amusaient les garçons. Mais pour les filles comme pour les garçons, l'*encotylé* était la punition de la maladresse à un jeu de balle, puisqu'on a des terres cuites où la jeune fille portée tient une balle à la main.

Dans les autres terres cuites représentant des jeunes filles jouant à l'*encotylé* — terres cuites très nombreuses dont la plus parfaite semble le groupe de Corinthe, aujourd'hui au musée de Berlin[3], — les joueuses sont des jeunes femmes de même taille; la porteuse, courbée sous son faix, se hâte d'une marche précipitée vers le terme où doit finir son épreuve. Les attitudes sont bien observées et le motif, sans doute, plein de grâce. Mais enfin, une femme qui en porte une autre, porte un fardeau bien grand, bien long; et je préfère, pour ma part, aux groupes où les joueuses sont de même âge et de même taille, notre groupe de Myrina, où une grande jeune fille porte une fillette ailée. Les ailes, dont la fantaisie des modeleurs de Myrina abuse parfois, n'ont jamais été plus spirituellement données : la petite a gagné,

1. Œnochoé à figures rouges, au musée de Berlin : *Archæologische Zeitung*, t. XXXVII (1879) p. 78 et pl. V (Carl Robert). Cf. Saglio-Pottier, *Dict. des antiq.*, fig. 2683.

2. Pollux, IX, 119.

3. *Collection Sabouroff*, pl. 81. Cf. Pottier, *Les statuettes en terre cuite dans l'antiquité*, p. 90.

elle est victorieuse; tout naturellement, le coroplaste lui prête des ailes de Victoire; ces ailes éployées et palpitantes semblent rendre plus léger le poids de la fillette. La grande jeune fille promène sans fatigue sa petite amie; elle retourne la tête vers elle, la regarde avec tendresse; l'autre, animée par le jeu, fait mine de tirer la bride et de fouetter. Telles devaient être à peu près les attitudes d'Omphale et d'Hercule dans un joli groupe de marbre, malheureusement fort restauré, de la collection Campana, au Musée du Louvre[1].

II

Une terre cuite sortie du même moule que celle qu'on voit reproduite ci-contre (fig. 1) a été publiée en phototypie dans le catalogue d'une vente Hoffmann, et dessinée dans le *Dictionnaire des Antiquités*[2]. Moins bien conservée que l'exemplaire du musée d'Athènes[3], et, surtout, dépourvue des pièces accessoires qui rendent la terre cuite Misthos fort aisée à expliquer, la terre cuite Hoffmann n'avait pas reçu son interprétation vraie. Les personnages montés sur l'éléphant n'y ont pas d'ailes, et n'en ont dû jamais avoir; le bouclier aussi manque, et semble avoir toujours manqué; même observation pour les couronnes. On avait reconnu des jeunes filles dans ces deux personnages; ce ne serait jamais que des fillettes. Mais pourquoi des fillettes sur un éléphant? Les enfants de Myrina connaissaient-ils donc les divertissements du Jardin d'Acclimatation? Le groupe est évidem-

1. *Catalogue sommaire des marbres antiques* (1896) n° 2643, où le groupe est décrit comme Hercule enlevant la jeune Iole : mais l'attitude ἐν κοτύλῃ indique clairement qu'il ne s'agit pas d'un rapt. Un dessin de ce groupe a été donné par M. Heuzey, à qui l'interprétation vraie n'a pas échappé (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875, II, p. 207).

2. Hoffmann, *Terres cuites de Myrina, poterie et verrerie*, vente du 13 mars 1888, n° 126, pl. I; *Dict. des antiq.*, fig. 2620. J'ignore où cette terre cuite a passé. Elle est assez désagréablement mutilée : l'éléphant n'a plus ni défenses ni trompe.

3. Inv. 4901. H., 0m,22. Terre jaune-brun. Traces de couleur rouge sur la couronne de Psyché, sur les ailes d'Éros et sur les vêtements. La terre cuite est modelée d'un côté seulement; de l'autre, trou d'évent, de forme ronde. Il manque deux morceaux à la trompe. Remarquez la forme de la base.

ment mythologique. Il représente Amour et Psyché enfants. Par négligence, pour faire vite, le coroplaste ne les avait pas pourvus d'ailes dans l'exemplaire Hoffmann : sans doute, pour l'acheteur myrinéen, la pose enlacée des deux enfants suffisait à les faire reconnaître.

Mais pourquoi cette fantaisie de jucher Éros et Psyché sur un éléphant? Le bouclier que tient Amour dans l'exemplaire Misthos permet une réponse certaine. Amour et Psyché reviennent de l'Inde ; ils accompagnent Bacchus vainqueur dans sa pompe triomphale[1]. C'est de la mythologie de coroplaste, aimable et spirituelle. Puisque notre modeleur le dit, il le faut croire : le petit Éros fut, dans la guerre contre les Indiens, l'auxiliaire du grand dieu de Nysa: il s'y montra intrépide : voyez cet air martial, comme il s'appuie fièrement sur le bouclier où resplendit la tête de la Gorgone, et comme, par un effet naturel, Psyché est tendre pour ce vaillant.

Fig. 1.

On remarquera le harnachement de l'éléphant. Il est ainsi fait : une couverture épaisse, sur laquelle passent deux sangles; par-dessus cette couverture, une peau à longs poils; par-dessus cette peau, un grand coussin. On notera encore la taille minuscule de l'éléphant : le coroplaste l'a proportionnée à celle des deux enfants; au petit Amour et à la petite Psyché il a donné, si j'ose dire, un éléphant-poney.

1. Pour les éléphants dans la pompe de Bacchus, cf. Stephani, *Compte rendu pour* 1867, p. 163; S. Reinach, article *Elephas* dans le *Dictionnaire des antiquités*. Des Éros servent de cornacs aux éléphants du char de Bacchus dans un relief de sarcophage souvent cité, et qu'on peut voir par exemple dans la *Galerie mythologique* de Millin, t. I, n° 237; un Éros est le cornac d'un éléphant qui porte un Indien prisonnier, Millin, *Ibid.*, n° 240 (sarcophage romain).

III

Notre figure 2 reproduit une terre cuite de Myrina qui compte, sinon parmi les plus grandes ni les plus belles, du moins parmi les plus intéressantes de la collection. Je ne vois point qu'on en ait publié de pareille. C'est une femme coiffée à la *Julia di Tito*[1] et nue; un voile non déplié, d'étoffe légère, est posé en écharpe sur ses bras. L'ensemble fait l'impression d'une imitation d'un bronze.

Fig. 2.

Une main est brisée; l'autre élève un volume à moitié déroulé. Cette femme n'est pas une Muse, certainement : les filles de Mémoire sont toujours chastement vêtues. Pourquoi ne serait-ce pas la poétesse par excellence, Sapho, tenant à la main le livre de ses chansons, et, si l'on veut, les offrant à Vénus? Sapho a été en si grand renom que les coroplastes, après les statuaires et les peintres, ont bien pu s'occuper d'elle; et ceux de Myrina étaient, après tout, du même pays que l'Éolienne. Notre hypothèse n'a rien d'absurde : on a déjà supposé que des terres cuites de Myrina, qui représentent des femmes drapées tenant une lyre, pouvaient aussi bien être des poétesses que des Muses[2].

1. Un autre exemple de cette coiffure est fourni par une tête myrinéenne de la collection Misthos. La coiffure à laquelle *Julia di Tito* a donné son nom lui est certainement antérieure. Je saisis l'occasion de protester contre l'opinion émise récemment par M. Papier (de Bône), qui dans une tête de terre cuite grecque fort antérieure à l'empire, mais de sa collection, a reconnu un *portrait* de la princesse Flavienne (*Revue archéologique*, 1897, II, p. 336).

2. *Nécropole de Myrina*, p. 417, pl. XXXIII, 6.

IV

La tête de jeune Galate, gravée sur la planche XVIII (n° 1), provient de Smyrne. Cette fabrique n'a rien produit de plus saisissant. La bouche ouverte laisse échapper un cri, cri de guerre peut-être, plus sûrement cri de douleur : on aime à le croire, la statuette entière représentait, comme l'admirable marbre du Musée Capitolin, un Galate blessé.

Fig. 3.

Est-il besoin de dire pourquoi cette tête est certainement une tête de guerrier galate? Nous apprenons de Diodore que les Galates, avant d'aller à la bataille, se mettaient de la chaux sur les cheveux, qu'ils portaient assez longs, comme on sait : les cheveux se prenaient par masses, et cela donnait une apparence fantastique aux terribles guerriers, les faisait ressembler, dit notre auteur, à des Satyres et à des Pans[1]. Tels les Satyres et les Pans de l'armée de Bacchos Indien, qui combattaient les cheveux peints en blanc et le visage en rouge[2] :

σειληνοὶ πολέμιζον ἐχέφρονες· οὐδὲ προσώπῳ
μίλτον[3] ἐπιχρίσαντες, ὁμόχροον αἴθοπι λύθρῳ,
ξανθὸν ἐφινίξαντο τύπον ψευδήμονι μορφῇ
εἰς φόβον· οὐδὲ μέτωπα πεφυρμένα λευκάδι γύψῳ.
ὡς πάρος, ὠχραίνοντο.

1. Τιτάνου γὰρ ἀπολύματι σμῶντες τὰς τρίχας συνεχῶς καὶ ἀπὸ τῶν μετώπων ἐπὶ τὴν κορυφὴν καὶ τοὺς τένοντας ἀνασπῶσιν, ὥστε τὴν πρόσοψιν αὐτῶν φαίνεσθαι Σατύροις καὶ Πᾶσιν ἐοικυῖαν (Diod. Sic. V. 28, 2). Cf. S. Reinach, *Les Gaulois dans l'art antique* (*Revue archéologique*, 1889, 1, p. 198 et 337).

2. Nonnos, Διονυσιακῶν λδ΄ 141-144.

3. Le minium ou vermillon. Cf. dans Michel, *Recueil d'inscriptions grecques*, n° 401, les décrets de Coressos et d'Iulis assurant à Athènes le commerce du vermillon. Faut-il conclure du rapprochement des deux textes de Diodore et de Nonnos que les Galates, avant le combat, non seulement se blanchissaient et hérissaient les cheveux à la chaux, mais se teignaient le visage en rouge?

Je ne sache pas qu'aucun musée possède une terre cuite de Smyrne complète, ou à peu près complète, représentant un Galate. Indépendamment de sa beauté propre, cette raison suffirait à rendre intéressant le fragment smyrniote dont on voit ici l'image (fig. 3), certainement l'une des pièces les plus précieuses de la collection Misthos, un monument que le musée de Saint-Germain peut envier à celui d'Athènes. La coiffure hérissée, pareille à celle de la tête précédente, et le vêtement décèlent la race du personnage. Il porte un sayon à capuchon. Cette terre cuite, probablement du IIIe siècle avant J.-C.[1], est la plus ancienne représentation connue du costume gaulois. « Les habitants de la Gaule Belgique, écrit Strabon, portent en guise de chlamydes des tuniques à manches, avec une fente sur le devant, qui leur descendent jusqu'au bas des reins[2]. » Strabon décrit en ces mots la blouse, la bonne blouse bleue de nos paysans; la forme de ce vêtement éminemment national n'a pas changé. Notre Galate, lui aussi, porte une blouse, avec la fente sur le devant; seulement, c'est une blouse à capuchon : le *cucullus*, non moins que la blouse, est un vêtement gaulois[3].

Je ne sais comment il faut imaginer la terre cuite complète. Peut-être le Galate était-il à cheval. Peut-être était-ce un prisonnier et avait-il les mains liées derrière le dos[4].

1. Certains rabaissent beaucoup trop bas l'activité de la fabrique de Smyrne. Par exemple, il est impossible de savoir pour quelles raisons M. Furtwaengler (*Meisterwerke*, p. 438) attribue à une époque aussi tardive que le Ier siècle avant J.-C. le Diadumène Blacker, dont nous dirons un mot plus loin.

2. IV, 4, 3. Ἀντὶ δὲ χιτώνων σχιστοὺς χειριδωτοὺς φέρουσι μέχρις αἰδοίων καὶ γλουτῶν.

3. *Dict. des antiq.*, art. *Cucullus*.

4. Les monuments qui représentent des Gaulois ont été étudiés par M. Salomon Reinach, dans le mémoire cité plus haut. On y ajoutera maintenant, outre les deux pièces de la collection Misthos, le Gaulois de Gizeh et la magnifique frise de terre cuite trouvée récemment à Cività Alba, en Ombrie (*Notizie degli scavi*, 1897, p. 296 et suiv.).

V

Des deux fragments précédents, il faut rapprocher la tête de nègre[1], gravée sur la planche XVIII (n° 2). Elle aussi provient de Smyrne. Notons-en d'abord l'expression; le bon rire, qui épanouit si gaiement la face de nos frères noirs, est absent de celle-ci; ce nègre a l'air malheureux d'un pauvre esclave battu. Mais ce qui mérite surtout l'attention, c'est la vérité avec laquelle est rendu le caractère ethnographique. Le Galate mourant du Capitole, le Galate du groupe Ludovisi, la tête de Galate du musée de Gizeh prouvent la vérité ethnographique de nos deux terres cuites galatiques; elle serait suffisamment garantie, en l'absence de ces trois sculptures, par le réalisme saisissant de notre nègre.

Depuis les travaux de M. Theodor Schreiber[2], on fait généralement honneur à Alexandrie de l'art de représenter excellemment les types ethnographiques[3]; on invoque à ce propos ce que M. Schreiber appelle l'*Ultrarealismus der alexandrinischen Plastik*. Cela n'est juste

1. Ce n'est pas le lieu d'énumérer les représentations du nègre dans l'art antique. Il suffit de rappeler quelques-unes des plus belles, le bronze de Chalon-sur-Saône (Rayet, *Monuments*, II, pl. 13 = Babelon-Blanchet, n° 1009), la terre cuite tarentine de l'Ashmolean Museum d'Oxford (*Journ. of hell. stud.*, 1886, pl. LXIV), le rhyton de Cambridge (Gardner, *Greek vases in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, n° 244), et remarquons que, si notre terre cuite smyrniote est, comme il se peut, du III^e^ siècle avant J.-C., il est permis d'en rapprocher la tête de nègre de ces monnaies italiques qui ont au revers un éléphant — l'éléphant d'Hannibal à Trasimène, d'après l'hypothèse fort plausible de M. Babelon (*Revue numismatique*, 1896, p. 1 et suiv.).

2. *Alexandrin. Sculpturen in Athen*, dans les *Athen. Mittheilungen*, X (1885) p. 380 et suiv.; *Der Gallierkopf des Museum in Gize*, Leipzig, 1896.

3. Par ex. M. Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 567, et déjà M. Salomon Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 473. La terre cuite à propos de laquelle M. Reinach a parlé des types ethnographiques d'Alexandrie (*Myrina*, pl. XLVI, 2) représente-t-elle vraiment un nègre? Le déhanchement le ferait croire; mais il paraît, d'après l'héliogravure, que le personnage a des cheveux longs, tombant sur le dos, ce qui n'arrive jamais chez la race crépue de Cham, ni chez les hommes, ni chez les femmes. C'est pourquoi la tête féminine d'une monnaie de Lycie (Babelon, *Perses Achéménides*, n° 549, pl. XV, 21; *Cat. of Greek coins, Lycia*, etc., p. XXXIII, pl. XLIV, 6) ne peut pas être une tête de négresse.

que sous réserves. L'art « ethnographique » a fleuri à Alexandrie sans doute; mais il n'avait pas attendu la fondation d'Alexandrie pour naître, pour plaire, pour produire des merveilles; même, c'est ailleurs qu'à Alexandrie qu'il a donné ses créations les plus fortes. Dès le haut v^e^ siècle, il se trouve à Athènes des potiers[1], à Delphes des graveurs[2], pour réussir admirablement la figure du nègre; la tête de Mausole est une magnifique image de Barbare. Les modeleurs de Smyrne, en faisant leurs nègres et leurs Galates, ne s'inspiraient sans doute que de la nature directement observée; s'il faut voir dans leurs statuettes de Galates des copies plus ou moins libres de statues de marbre ou de statuettes de bronze, c'est aux artistes du cycle de Pergame, non à des Alexandrins, qu'étaient dus ces originaux. Ce qui est vrai des types ethnographiques ne l'est pas moins des types grotesques ou caricaturaux. On peut suivre à travers tout l'art grec une veine de réalisme; et s'il fallait dire en quels pays de l'hellénisme elle a été plus particulièrement féconde, c'est moins Alexandrie qu'il conviendrait de nommer, que l'Asie Mineure, avec les sculptures galatiques de Pergame, avec les terres cuites ethnographiques de Smyrne, avec les grotesques de Myrina.

VI

Pour l'art ancien, la représentation du squelette rentrait dans la catégorie des figures grotesques, et à bon droit : c'est une chose très ridicule que cette caricature du corps vivant. Les anciens en faisaient des images à rire, à l'usage des gens joyeux : elles les excitaient à jouir de la vie si brève, elles leur en rappelaient le prix.

1. Vase en forme de tête avec l'inscription ΛΕΑΓΡΟΣ ΚΑΛΟΣ, fait peut-être dans l'atelier d'Euphronios (Hartwig, Ἐφημ. ἀρχ., 1894, pl. VI); *Museo Gregoriano*, II, pl. 89; *Berliner Vasensammlung*, n° 2203, 2204, 4049; Masner, n° 347, pl. VIII; Musée national d'Athènes, n° 2056 (*Monuments grecs*, 1897, p. 66), etc.

2. *Bull. de corr. hellén.*, t. XX (1896), pl. XXV et XXVI. Cf. Henri de la Tour, *Atlas des monnaies gauloises*, pl. I, n° 37 (trésor d'Auriol); *Cat. of Greek coins, Troas*, etc., pl. XXX, p. 18 (Lesbos).

On connaît les gobelets aux squelettes, ces pièces inestimables du trésor de Boscoreale[1]. L'origine alexandrine n'en est pas démontrée; aucun des squelettes n'est celui d'un grand homme d'Alexandrie; presque tous sont des Athéniens, ou des personnages ayant passé leur vie à Athènes; le mystérieux Monimos, qui avait semblé d'abord un inconnu et, dont la présence parmi ces célébrités avait surpris, est un Athénien aussi, et, comme l'a joliment montré M. Foucart, l'un des acteurs comiques les plus en vogue de l'Athènes du milieu du IIe siècle[2]. Mais supposons que les gobelets aux squelettes soient d'Alexandrie. Est-ce à dire que le coroplaste smyrniote qui a fait l'*emblema* à tête de mort que nous donnons en cul-de-lampe ait copié une phiale d'Alexandrie? que l'idée de figurer le squelette soit d'invention alexandrine? Il n'y a à cela nulle raison. Notre *emblema* n'est pas exactement une tête de squelette, mais plutôt une tête de cadavre desséché, comme une tête de momie; mais c'est ordinairement ainsi que l'art ancien a représenté la tête de mort.

VII

Planche XVIII (n° 3). — Une tête identique, aujourd'hui au Louvre, a été publiée comme smyrniote par M. Salomon Reinach[3].

1. *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 1895, p. 267 et suiv.

2. Je crois que cette mention de Monimos, non seulement donne pour les gobelets une date approchée qui concorde très bien avec celle à laquelle fait penser l'écriture des inscriptions (pour la date des didascalies où paraît Monimos, qui est nommé sous l'archontat de Xénoclès, cf. Homolle, *Bull. de corr. hell.*, 1880, p. 187), — comme la tiare de Saetapharnès (*Bull. de corr. hell.*, XX, p. 488), les gobelets de Boscoreale sont du milieu du IIe siècle avant J.-C., — mais encore indique qu'ils ont été faits à Athènes (ou peut-être à Délos, dont les vases de métal étaient célèbres, et qui, d'autre part, à l'époque dont nous parlons, appartenait à Athènes, était peuplée d'Athéniens). C'est à Athènes, sa patrie, et dans les pays très voisins, que l'Athénien Monimos dut être populaire; rien n'autorise à croire qu'il le fût aussi à Alexandrie, et à ce point qu'un toreute ait pu avoir l'idée de philosopher à propos de sa mort.

3. *Esquisses archéologiques*, pl. VIII (*Les terres cuites de Smyrne et la statuaire du IVe siècle*, article paru d'abord dans les *Mélanges Graux*, p. 143-158). Cette reproduction ne permettait guère que de deviner l'intérêt de l'original.

D'après Misthos, la provenance serait Colophon. C'est peut-être Misthos qu'il faut croire. Ses renseignements, d'ordinaire, sont sûrs; je m'en suis convaincu en retrouvant à Tchinli-Kiosk, sous la rubrique Assos, des débris de statuettes archaïques analogues à celles dont j'ai parlé plus haut. Si la provenance indiquée par Misthos est vraie, elle suffirait, dans la rareté des antiquités de cette illustre cité de Colophon, à rendre la pièce intéressante. Mais son grand mérite est dans sa beauté. Le front presque entièrement caché sous les frisons symétriques d'une coiffure archaïque[1], les cheveux ceints d'une *stéphané* décorée de rosaces, cette tête frappe par les proportions fortes et solides du menton et des joues, par la rectitude du regard, par cet air de calme, de dignité sereine que l'art grec sévère a donné aux dieux. Elle se rattache à l'époque qui précède immédiatement Phidias. C'est peut-être une raison de plus de ne pas admettre la provenance smyrniote; car les πλάσται de Smyrne, s'ils s'inspiraient de la grande sculpture du v^e^ siècle, ne semblent pas avoir cherché leurs modèles plus haut que Polyclète.

VIII

Dans son article sur les terres cuites de Smyrne, M. Salomon Reinach a parlé surtout de l'influence de Lysippe. Mais l'imitation des sculptures du v^e^ siècle n'est pas moins considérable; la fabrique de Smyrne lui doit son incomparable valeur, ses œuvres les plus remarquables. M. Pottier en a publié un bel exemple ici même[2]; le plus fameux est la grande statuette de Diadumène[3]; la tête de Zeus (ou Poseidon) de notre planche XVIII (n° 4) en est un de plus[4]; la col-

1. Par ex. la tête du Musée Britannique (*Ancient Marbles*, III, pl. IV) ou le bronze éginétique (?) d'Herculanum (Collignon, *Sculpture*, I, fig. 150).

2. *Monuments et mémoires*, II (1895) pl. XX.

3. *Journ. of hell. stud.*, 1885, pl. LXI (Murray). Ce monument n'est pas au Musée Britannique, comme le disent MM. Collignon (*Sculpture grecque*, I, p. 498) et Paris (*Monuments et Mémoires*, IV, p. 71), mais en possession d'un particulier, M. Blacker, de Londres, et complètement inaccessible aujourd'hui. Quelques personnes, à Londres, en ont le moulage; un autre se trouve, à Cambridge, dans la collection de moulages.

4. Inv. 5484.

lection Misthos en fournirait encore d'autres, sur lesquels j'espère pouvoir revenir.

La tête féminine, figurée de profil sur la planche XVIII (n° 5), est de Myrina ; elle reproduit d'une façon libre le type praxitélien. La tête de Dionysos (planche XVIII, n° 6) a été brûlée, mais n'a rien perdu pour autant de sa saisissante beauté (Inv. 5537; h. 0^{m},055, Smyrne). Elle était dorée. Le chignon est fait de deux tresses nouées dont les bouts retombaient sur les épaules. La délicieuse tête d'enfant (planche XVIII, n° 7), fine et pensive comme un ange florentin, était dorée aussi (Inv. 5524, Smyrne). D'après ce qui subsiste de la poitrine, elle devait être plus penchée en avant que ne la montre notre photographie. La statuette complète n'était point une réplique du *Spinario*, quoique ce fragment rappelle étrangement le célèbre bronze du Palais des Conservateurs par la forme du visage, l'expression attentive, le petit chignon au-dessus du front, la façon dont sont massés et rendus les cheveux ; le travail est d'une finesse remarquable; avec sa dorure, elle devait produire l'impression d'une statuette de vrai métal, d'un bronze doré.

En terminant, je prie qu'on me permette d'exprimer toute ma gratitude à miss Amy Hutton, qui a bien voulu photographier pour moi les fragments admirables que j'ai eu l'honneur de publier dans ce recueil.

PAUL PERDRIZET.

GROUPE FUNÉRAIRE

EN PIERRE CALCAIRE

MUSÉE GRÉCO-ROMAIN D'ALEXANDRIE

PLANCHE XIX

C'est un fait bien connu que la sculpture funéraire des Grecs ne limitait pas son rôle à la décoration des stèles, des vases en marbre, ou des sarcophages; dans les sépultures les plus riches, l'ornementation comportait des statues, des groupes, des figures d'animaux, de Sphinx, de Sirènes, qui en formaient le couronnement. Si cette forme d'art paraît avoir atteint son plus grand développement au IVe siècle, grâce au luxe croissant des sépultures qui provoque les mesures restrictives de Démétrios de Phalère, elle n'a jamais cessé de se manifester; depuis les statues archaïques de la nécropole de Milet jusqu'aux Éros funèbres de l'époque hellénistique, une longue série de monuments en atteste la durée. Les types principaux de cette statuaire funéraire sont familiers à tous les archéologues, et l'histoire de leur évolution a été plusieurs fois esquissée, en dernier lieu par M. Percy Gardner[1]. Mais bien que les idées essentielles de la question soient

1. Percy Gardner, *Sculptured Tombs of Hellas*, 1896, p. 132 et suivantes. Ces pages sommaires ne font pas oublier l'étude très documentée de M. Furtwaengler, *Collection*

pour ainsi dire dans le domaine public, il y aurait encore lieu de procéder à une étude détaillée des types, de compléter les séries, et d'identifier un certain nombre de monuments qui ont droit à figurer dans la catégorie des statues funéraires. C'est en dirigeant mes recherches de ce côté que mon attention a été attirée par le monument inédit dont la reproduction est jointe à cette notice.

Ce groupe est aujourd'hui conservé au Musée gréco-romain d'Alexandrie[1]. Je dois à l'obligeance de M. Jouguet la photographie d'après laquelle notre planche a été exécutée, et, avec un empressement dont je le remercie, M. Botti, conservateur du musée, a bien voulu me communiquer les renseignements suivants. Le monument est resté fort longtemps à Alexandrie, dans l'ancienne maison Dumreicher, aujourd'hui maison Galetti. C'est là qu'habitait, au commencement de ce siècle, le consul général de France Drovetti, dont la collection a formé le fonds principal du Musée égyptien de Turin. Il est probable que le groupe a été en la possession de Drovetti et qu'il a été laissé par lui à Alexandrie comme une œuvre dont la valeur artistique lui a paru médiocre. Fortement endommagé par un incendie, en 1882, il est resté en place jusqu'en 1894, et il a fallu user de précautions pour le transporter au Musée gréco-romain.

Il serait inutile de nous attarder à une longue description, car le sujet est fort simple. Sur un siège carré recouvert d'un coussin est assise une femme dont les formes ont l'ampleur de la maturité ; les pieds posent sur un tabouret muni de supports figurant des pattes de lion. Toute l'attitude trahit une tristesse silencieuse, grave et recueillie. Le bras droit, mollement fléchi, semble s'abandonner, et tombe inerte sur le genou. Le bras gauche, relevé, est enveloppé dans les plis du

Sabouroff, I, Introduction, p. 53 et suivantes. Les documents céramiques ont été réunis par M. R. Weissbäupl, *Attische Grabstatuen*, dans le recueil de mémoires intitulé *Eranos Vindobonensis*, 1893, p. 48. Sur le type du lion funéraire, voir un récent article de M. Perdrizet, *Rev. Arch.*, XXX, 1897, p. 134.

1. Il a été signalé par M. Carl Schmidt, *Arch. Anzeiger*, 1896, p. 93. « *Colossalgruppe einer sitzenden Frau und eines Jünglings aus nummulithen Kalkstein, wahrscheinlich ein Grabdenkmal.* »

manteau ramené sur la tête comme un voile de deuil, et la main soutient le menton. Tout mutilé qu'il est, le visage garde une expression songeuse et mélancolique, rendue plus intense encore par la direction du regard, qui, levé vers le ciel et comme perdu dans le vague, semble poursuivre un rêve de douleur. Cette figure s'accoude sur l'épaule d'une fillette debout près d'elle, et dont le regard pensif témoigne que la mère et la fille sont unies dans une étroite communauté d'affliction. La pose, l'attitude de la fillette, sont celles que les sculpteurs des stèles attiques prêtent si fréquemment aux personnages représentés auprès de la morte. Un des bras est croisé sur la poitrine; une main ramenée sous le menton tient un rouleau de papyrus. Les dimensions du groupe sont assez considérables pour expliquer l'épithète de *colossal* que lui attribue M. Schmidt : la figure assise mesure, avec le tabouret, $1^{m},85$ de hauteur, et la petite figure n'a pas moins de $1^{m},32$[1].

Tout nous autorise à croire que nous avons sous les yeux une œuvre exécutée en Égypte, et sans doute à Alexandrie, par un sculpteur grec, au temps des Ptolémées. Nous reviendrons plus loin sur les caractères de style qui nous permettront d'en fixer la date avec plus de précision; mais, en raison de la matière employée par le sculpteur, l'origine égyptienne du groupe est certaine. Il est en effet taillé dans un bloc de calcaire nummulithe dont le grain et la consistance rappellent, d'après M. Botti, ceux de la pierre utilisée pour les fondations du *Cæsareum*. A l'époque hellénistique, les artistes alexandrins ne dédaignaient pas, malgré ses faibles qualités plastiques, ce calcaire pétri de coquilles; on peut voir, au patriarcat grec d'Alexandrie, cinq ou six têtes sculptées dans cette même pierre, qui a servi également pour l'exécution des plus belles stèles de la nécropole ptolé-

1. Voici quelques mesures complémentaires que me communique M. Botti :

Figure assise, hauteur, sans le tabouret	1^{m}, 61
Hauteur de la tête	0^{m}, 28
Hauteur du cou	0^{m},075
Hauteur de la jambe, prise du genou jusqu'au tabouret	0^{m}, 75

maïque[1]. S'attaquant à une matière douée d'une résistance beaucoup moindre que celle du marbre, le sculpteur a dû se résigner à des partis pris de style, à des sacrifices dont on se rend compte au premier coup d'œil; il a procédé par grandes masses, préoccupé avant tout de l'effet d'ensemble, sans chercher des nuances que le travail de la pierre ne comportait pas; il s'est contenté de sculpter, un peu à la grosse, un sujet décoratif, réservant son effort pour la partie antérieure, et laissant le revers à peine dégrossi. En dépit d'une exécution peu poussée, qui le fait ressembler à une maquette plutôt qu'à une œuvre achevée, le groupe a un beau caractère; la solidité de la structure rappelle les meilleures traditions du IVe siècle, et l'ampleur du style rachète suffisamment un travail souvent trop sommaire et simplifié à l'excès[2].

La destination du monument n'est pas douteuse. Il formait le couronnement d'un tombeau, et le fait apparaîtra avec toute évidence, si nous essayons de le replacer dans la série à laquelle il appartient. Nous voulons parler des statues féminines assises, et sans remonter jusqu'aux origines lointaines de ce type, nous le considérerons surtout dans sa forme la plus récente, telle qu'elle est définitivement arrêtée par l'art du IVe siècle. Parmi ces statues assises, le type le plus connu est précisément celui que reproduit notre figure, celui de la femme dans une attitude affligée, une main soutenant la tête inclinée. Une œuvre souvent reproduite et commentée, la prétendue Pénélope du Vatican[3], nous apprend que ce type, emprunté à la peinture ou au bas-relief, était, dès la première moitié du Ve siècle, adopté par la statuaire funéraire[4]. On est certainement fondé à reconnaître dans la

1. M. Schmidt signale, au Musée gréco-romain, d'autres sculptures grecques en pierre. Tête de Zeus, du même type que le buste d'Otricoli; haut-relief représentant Léda et le cygne. *Arch. Anzeiger*, 1896, p. 91, 94.

2. M. Eugène Guillaume me permettra de rappeler qu'il m'a le premier, au retour d'un voyage en Égypte, signalé ce monument et que son appréciation lui était très favorable.

3. Voir Studniczka, *Antike Denkmaeler*, I (1888), pl. 31, p. 17, avec l'énumération des répliques. Une nouvelle réplique de la tête est conservée à Rome, au Musée des Thermes.

4. Pour l'historique du type, voir la notice de Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, pl. XV-XVII.

Pénélope la copie d'une statue attique représentant la morte; c'est ce qu'indique assez clairement la corbeille à laine placée sous le siège dans la statuette du Palais des Conservateurs qui n'a pas subi de restaurations[1]. Mais il faut admettre, avec M. Furtwaengler, que cette formule plastique peut trouver un emploi plus général, et qu'elle est assez souple pour traduire à la fois la mélancolie de la morte et le deuil des survivants. Elle apparaît avec cette double signification dès le v^e^ siècle. Pour ne citer qu'un exemple bien connu, l'Électre qui se lamente au pied du tombeau de son père, sur une plaque de terre cuite de Mélos[2], est bien une figure de pleureuse. Au IV^e^ siècle, cette dernière acception est loin d'être abandonnée; les monuments qui en témoignent sont nombreux et significatifs. Il est à peine besoin de rappeler les statues de Berlin trouvées à Menidi[3], les figures assises de la métope découverte à Athènes[4], celles du sarcophage des « Pleureuses » à propos desquelles M. Théodore Reinach a montré, par d'intéressants rapprochements, la diffusion du type qui nous occupe[5]. Les modeleurs de terres cuites s'en emparent à leur tour; la terre cuite d'Athènes, publiée par M. Reinach[6] et montrant une pleureuse assise au pied de la stèle, nous conserve certainement l'image d'une de ces statues qui, dans les tombeaux les plus richement ornés, personnifiaient les regrets des survivants. Cette conception fournit une formule si expressive de la douleur, elle a une portée si générale, qu'elle

1. Helbig-Toutain, *Musées d'arch. classique*, I, n° 589.

2. *Mon. inediti*, VI-VIII, pl. 57. Musée du Louvre. Type analogue sur un fragment de plaque du musée de Berlin (*Arch. Anzeiger*, 1895, p. 132, n° 64). Mais ici la corbeille figure sous le siège.

3. *Coll. Sabouroff*, pl. XV-XVII.

4. *Athen. Mittheil.*, XVIII, pl. I.

5. Hamdy-Bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, p. 243-245. M. Reinach donne (note 3, p. 244) une liste de monuments dans laquelle se sont glissées quelques inexactitudes. Le monument d'Acharnes (Stackelberg, *Graeber*, pl. I, 3) n'est pas une statue, mais la stèle incomplète reproduite dans les *Att. Grabreliefs*, pl. CXIV-CXV. La statuette *Arch. Anzeiger*, 1889, p. 74, n'est pas une terre cuite, mais le bronze de style mycénien reproduit par M. Perrot, *Hist. de l'Art*, VI, fig. 349-350.

6. *Ibid.*, p. 244, fig. 66. Cf. celle de Berlin, *Coll. Sabouroff*, notice citée, vignette de la fin.

trouve sa place dans des scènes qui ne sont pas proprement funéraires, témoin le relief de la petite frise de Pergame, où l'une des femmes qui assistent à l'embarquement d'Augé rappelle par son attitude désolée les pleureuses des tombeaux[1].

En présence de ces témoignages multipliés, on peut se demander si ce type, primitivement destiné à figurer l'image idéalisée de la morte, n'est pas, au IVe siècle, réservé pour les figures de pleureuses, et si l'art ne prête pas de préférence à la morte l'attitude debout si fréquente dans les statues funéraires[2]. Dès lors ne pourrait-on pas être tenté de fairer entrer le groupe d'Alexandrie dans la série des pleureuses ?

Fig. 1.

Il faut, croyons-nous, écarter cette hypothèse. La première impression nous invite à reconnaître ici la morte groupée avec sa fille, et cet argument de sentiment trouve sa confirmation dans des faits positifs. Il est tout d'abord certain que, malgré la prédominance du type debout, le type assis n'est pas abandonné pour la représentation de la morte. Une statue trouvée à Chalcis, près d'un tombeau, montre une femme dont le torse, un peu rejeté en arrière, indique qu'elle s'accoudait sur le dossier d'un κλισμός; la corbeille à laine, placée sous le siège, suffit à la caractériser nettement comme la femme inhumée dans le tombeau (fig. 1). La même interprétation convient à la statue[3] inachevée de Rhénée, conservée au

1. Voir *Hist. de la sculpt. grecque*, II, fig. 274, p. 528. Rapprocher la Briséis de la tiare d'Olbia, dans la scène du bûcher de Patrocle.

2. Ainsi le type de la statue d'Andros (Cavvadias, *Catal.*, n° 219), celui de la statue d'Égion (*ibid.*, n° 242), celui de la statue du Louvre (*Sculpt. gr.*, II, fig. 200).

3. Photographie de l'Institut arch. allemand d'Athènes. *Arch. Anzeiger*, 1891, p. 83, 1.

musée d'Athènes[1], et nous reconnaissons ici comme la forme classique du type traité, avec un caractère plus marqué de mollesse et d'abandon, dans l'original hellénistique d'où dérivent la célèbre statue Torlonia et ses répliques[2]. L'original d'une statue de Berlin, où une femme assise déroule un papyrus, paraît avoir eu également une destination funéraire[3]. Ce sont là des variantes du type assis qui a dû en comporter beaucoup. Mais le *type pleureuse*, comme on peut l'appeler, garde aussi son ancienne signification, et, loin d'être réservé pour les figures accessoires, il ne cesse pas d'être en usage pour la représentation de la morte. Le buste ébauché du musée d'Athènes, trouvé à Rhénée, est un exemple caractéristique[4], et nous rangerons dans la même série, avec M. Cavvadias, la statue d'Athènes trouvée rue du Stade[5]. Nous pouvons citer un témoignage curieux de la diffusion de ce type, avec l'idée première qui y reste attachée : c'est une grande figure de terre cuite, appartenant au Louvre, et provenant de Chypre[6] (fig. 2). A travers les déformations et les gaucheries qui en ont altéré les proportions, et qui sont le fait du

Fig. 2.

1. Cavvadias, *Catal.*, n° 380; Milchhoefer, *Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 64.

2. *Mon. ined.*, XI, 11. Je crois très fondée l'hypothèse de M. W. Amelung, suivant laquelle ce type aurait été créé pour une statue funéraire. *Antiken in Florenz*, p. 60.

3. *Beschr. der ant. Skulpturen*, n° 600.

4. Cavvadias, *Catal.*, n° 779. Le Bas-Reinach, pl. 89, 3. M. Milchhoefer remarque justement que ce n'est pas la partie supérieure d'une statue brisée, mais un buste (*Athen. Mittheil.*, IV, 1879, p. 66, note 1). Il y a lieu d'en rapprocher, à ce point de vue, un buste de Théra (Musée d'Athènes, Cavvadias, n° 780), qui appartient au type debout.

5. Cavvadias, *Catal.*, n° 825.

6. M. Herrmann en a donné un croquis : *Das Graeberfeld von Marion auf Cypern, Programm zum Winckelmannsfeste*, p. 43, fig. 26.

modeleur chypriote, on n'a pas de peine à reconnaître ici l'imitation directe d'une statue attique du IVe siècle. Or, des fragments de terres cuites du même style et de mêmes dimensions ont été trouvés dans la nécropole de Marion[1] et M. Herrmann a démontré que ces grandes figures, distinctes des terres cuites déposées à titre d'offrande sur le tombeau, étaient l'équivalent de statues funéraires grecques. Placées dans le *dromos* de la sépulture de famille, elles perpétuaient le souvenir des femmes qui y étaient ensevelies. En les comparant à une grande terre cuite du style sévère du Ve siècle, où la morte est représentée trônant comme une divinité[2], on voit comment le *type pleureuse*, malgré l'acception très large qu'il reçoit au IVe siècle, est resté une des formules familières à la sculpture, pour traduire l'image idéalisée et douloureuse de celle qui repose dans le tombeau.

Aucun doute ne subsiste donc sur la signification du groupe d'Alexandrie. C'est bien la morte que l'artiste a représentée, avec les mêmes conventions de style et d'attitude qui s'imposent aux sculpteurs des stèles attiques du IVe siècle[3]. L'analogie se poursuit dans un détail qu'il est intéressant de relever. Comme dans les bas-reliefs funéraires de l'Attique, la figure principale est assise sur un siège, les pieds soutenus par un tabouret; les pleureuses au contraire, celles de Menidi et de la métope d'Athènes, sont assises sur un rocher ou sur le tertre du tombeau. Nous retrouvons ici le souvenir persistant de l'ancienne tradition qui, dans les statues archaïques de Milet, attribue à la morte le siège honorifique par excellence, le θρόνος, signe évident de la condition supérieure à laquelle l'a élevée l'accomplissement de sa destinée.

1. Ainsi la belle tête voilée publiée par M. Herrmann, pl. II.

2. *Ibid.*, pl. I, et p. 41.

3. Comparez la stèle de Tito (*Att. Grabreliefs*, pl. XVIII), celle de Lowther-Castle (*ibid.*, pl. CXV). Cf. DE RIDDER, *L'idée de la mort en Grèce à l'époque classique*, p. 186 et suivantes Je ne puis cependant souscrire à l'interprétation que M. de Ridder donne de cette attitude. Suivant lui, elle s'expliquerait par une conception nouvelle de l'idée de la mort, qui se ferait jour au IVe siècle. La théorie est très contestable, et je préfère mettre au compte de l'évolution de l'art l'emploi de plus en plus fréquent de ce moyen d'expression. La prétendue Pénélope du Vatican prouve tout au moins qu'il est connu avant le IVe siècle.

On le voit, nous possédons, dans le groupe d'Alexandrie, un type nettement caractérisé de statue funéraire. Il n'offre pas moins d'intérêt si on l'envisage à un autre point de vue, et si l'on recherche quels renseignements nouveaux il peut apporter pour l'histoire de la sculpture grecque dans l'Égypte des Ptolémées. J'ai formulé, sur la valeur de l'exécution, toutes les réserves nécessaires. Ces considérations écartées, il ne faut plus faire entrer en ligne de compte que la tenue générale du style et la conception d'ensemble; or il est impossible d'y méconnaître l'influence directe d'une tradition d'art bien déterminée : c'est celle dont relèvent les stèles attiques exécutées vers le milieu du IVe siècle. Comparez notre figure assise à la Pamphilé, à l'Archippé des belles stèles du Céramique : vous y retrouverez la même ampleur de formes, le même caractère matronal, la même dignité d'attitude, et l'analogie se continue jusque dans l'agencement harmonieux et simple de la draperie. Elle est aussi de la même famille que les *Pleureuses* du sarcophage sidonien, dont M. Th. Reinach a très heureusement fait ressortir la parenté avec les femmes des stèles athéniennes; imaginez-la traduite en bas-relief sur la cuve du sarcophage, et mêlée au chœur des pleureuses; vous ne relèveriez dans l'ensemble aucune dissonance de style. C'est encore à l'art des contemporains de Scopas et de Praxitèle que nous font songer la pose si expressive de la tête et l'intensité du sentiment douloureux. Ce regard rêveur, dirigé vers le ciel, et comme perdu dans l'espace, nous rappelle la belle tête féminine du musée d'Athènes où l'on a reconnu, non sans raison, le style et la manière de Scopas[1]. Dès lors, ne sommes-nous pas fondé à faire dériver notre groupe d'un modèle attique? Et irons-nous trop loin en désignant, comme le prototype probable, quelqu'une de ces statues funéraires, dont les *flentes matronæ* de Sthennis étaient les exemplaires les plus célèbres?

N'était la provenance, on serait donc tenté de placer notre monu-

1. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, n° 174; cf. Botho Graef, *Roem. Mittheil.*, IV, 1889, p. 216, et notre *Hist. de la sculpt. grecque*, II, fig. 125. Comparez aussi la tête du Louvre publiée par M. Perrot, *Mon. et Mém.*, I, pl. XVIII-XIX.

ment dans la seconde moitié du IVe siècle. Toutefois, il est forcément postérieur à la fondation d'Alexandrie, et l'année 332 marque la limite supérieure qu'il nous est interdit de dépasser. Si, comme nous le croyons, le groupe est contemporain des premiers Ptolémées[1], il appartiendrait, au plus tôt, à la première moitié du IIIe siècle. Dans ce cas, il nous apportera un témoignage intéressant, et nullement inattendu, de ce qu'on peut appeler la survivance des anciennes écoles grecques[2]; il serait contemporain d'œuvres telles que le Dionysos du monument de Thrasyclès, où les types et les formes du IVe siècle ne sont pas encore altérés par l'évolution hellénistique. M. Maspero me fait observer, il est vrai, qu'en raison de la matière employée, la date de notre groupe peut facilement être abaissée. Je souscris volontiers à cette réserve, qui ne diminue en rien l'intérêt du monument. Que le sculpteur ait imité de première ou de seconde main un modèle attique, qu'il en soit plus ou moins éloigné dans le temps, et qu'entre ce modèle et son œuvre on place des imitations intermédiaires, le caractère attique du groupe d'Alexandrie n'en reste pas moins évident. Or c'est là, dans la question qui nous occupe, le point essentiel.

Pour l'Égypte grecque, dont nous connaissons si mal la grande sculpture, cette constatation offre un intérêt particulier. On pouvait prévoir, en effet, que le goût alexandrin, tel que nous le connaissons par les bas-reliefs pittoresques et par les produits du petit art, ne s'est pas développé spontanément au lendemain de la conquête grecque. Les arts plastiques ont suivi, longtemps encore, les traditions en vigueur au temps d'Alexandre. Sur ce point le témoignage de l'art industriel est significatif. Dans un mémoire encore inédit sur les terres cuites égypto-grecques, M. Jouguet a montré avec quelle force l'influence des types de la Grèce propre s'accuse dans les séries les

1. C'est aussi vers cette époque que M. Schmidt place l'Héraclès assis et l'Apollon sur l'omphalos du Musée gréco-romain d'Alexandrie, *Arch. Anzeiger*, 1896, p. 91-93, 1 et 2.

2. Cf., sur cette question, notre *Hist. de la sculpt. grecque*, II, livre III, ch. I.

plus anciennes, dans « les Tanagras d'Égypte », et quels liens étroits rattachent à la mère patrie une industrie transplantée en pleine floraison sur les bords du Nil. Qu'à plus forte raison le même fait se fût produit pour la grande sculpture, on pouvait l'admettre *a priori;* des œuvres telles que le Nil du Vatican ne sont pas des productions de la première heure. Le groupe d'Alexandrie, si étroitement apparenté à la sculpture funéraire attique, nous apporte un argument d'une valeur incontestable. Il est fort instructif de rencontrer en Égypte, au temps des Ptolémées, une œuvre aussi classique de style, et qui, si le sculpteur l'avait exécutée en marbre, avec tout le soin dont il était certainement capable, ferait songer à quelque artiste du IV^e^ siècle, se rattachant d'une façon plus ou moins directe à l'école de Scopas.

MAX. COLLIGNON.

LES

MOSAÏQUES VIRGILIENNES

DE SOUSSE

PLANCHE XX[1]

Les travaux du nouvel arsenal de Sousse, construit en 1896 à proximité de l'endroit où fut découverte, dix ans auparavant, la villa romaine de *Sorothus*[2], ont amené d'importantes trouvailles archéologiques.

La première tranchée ouverte pour établir les fondations du mur d'enceinte rencontra, à 50 centimètres de profondeur, une mosaïque à fond blanc uni, avec bordure en torsade au pourtour, et tableau carré à personnages au centre : disposition typique, qui caractérise, ainsi

1. La planche reproduit une aquarelle exécutée, cube par cube, par M. Pradère, conservateur du Musée du Bardo, après la restauration de la mosaïque au musée. M. Breucq, lieutenant au 4e tirailleurs, a également communiqué à l'Académie des Inscriptions une aquarelle de la mosaïque de Virgile : mais cette reproduction, d'ailleurs très bien venue, ne répondait pas aux *desiderata* de notre planche, et par suite n'a pu être utilisée pour celle-ci.

2. La Blanchère, *La mosaïque de Neptune à Sousse* (*Bull. arch. du Comité*, 1888, p. 163 et suiv.).

que je crois l'avoir récemment démontré[1], les pavements de *tablinum* et d'*alæ* dans les *atria* des habitations romaines d'Afrique, aux deux premiers siècles de notre ère. Suivant que les deux *alæ* juxtaposées existent seules[2] ou qu'un *tablinum* les sépare[3], les mosaïques de ce genre sont au nombre de deux ou de trois; mais on ne les rencontre jamais isolées.

En dégageant les environs du premier tableau, on était donc assuré d'avance de retrouver celui ou ceux qui devaient lui correspondre dans les autres dépendances du même *atrium*.

M. le capitaine d'artillerie Dupont voulut bien se charger de cette recherche : mais le déblaiement méthodique qu'il entreprit se heurta dans la direction du sud à la haie de cactus qui marque la limite du camp du 4e tirailleurs. Les travaux durent être arrêtés de ce côté, et ne purent être librement poursuivis que vers le nord, sur l'emplacement du futur arsenal[4].

Ils mirent au jour un ensemble décoratif très remarquable[5], mais qui forme un groupe à part, distinct de la première mosaïque, dont il est séparé par un mur continu.

Par contre, au mois d'octobre suivant, des sondages opérés dans l'intérieur du camp du 4e tirailleurs, atteignirent, à 4 mètres au sud de cette mosaïque, au pied même de la haie de cactus, un second pavement d'orientation et de dispositions identiques, offrant au centre, dans un encadrement pareil, un tableau qui rappelle exactement le précédent pour les dimensions et le style : en outre, les sujets figurés offrent entre eux une étroite parenté. Le premier représente les *Adieux*

1. Gauckler, *Le domaine des Laberii à Uthina* (*Monuments et Mémoires*, 1896, III, p. 228).

2. Par exemple, dans la villa des Laberii, l'*atrium* 17, accompagné des *alæ* 18 et 19, Gauckler, *Ibid.*, p. 197 et suiv.

3. Par exemple, dans la même villa, l'*atrium* 21, avec le *tablinum* 24 entre les deux *alæ* 23 et 25.

4. Voir le plan des travaux que j'ai publié dans la *Revue archéologique*, 1897, XXXI, p. 9.

5. Gauckler, Les mosaïques de l'Arsenal à Sousse. *Ibid.*, p. 8 et suiv., planches IX à XII, plan IXbis.

de Didon et d'Énée, le second *Virgile composant l'Énéide*. Mais, si ces deux tableaux sont certainement contemporains et sortis du même atelier, celui du *Virgile* est plus soigné que l'autre, les cubes sont plus fins, le travail est plus minutieux. C'est évidemment l'œuvre principale, celle qui devait occuper dans l'appartement la place d'honneur, et sur laquelle par conséquent le mosaïste a concentré tous ses efforts. De même, dans le grand *atrium* n° 21 de la villa des *Laberii* à Oudna[1], la tête de Bacchus, figurée au centre du *tablinum* n° 24, est plus finement traitée que les têtes de Silène et de Faune qui l'accompagnent, à droite et à gauche, dans les deux ailes.

Il est donc permis de supposer que la mosaïque de *Virgile* occupait elle aussi un *tablinum*, entre deux ailes que décoraient, d'une part, la mosaïque des *Adieux d'Énée et de Didon*, de l'autre un tableau symétrique de sujet analogue, que ce soit la première rencontre de la fondatrice de Carthage et du héros troyen, ou l'épisode de la grotte.

De ce dernier tableau, il ne reste rien aujourd'hui; l'emplacement qu'il devait occuper à 4 mètres au sud de la mosaïque de Virgile a été bouleversé, il y a une dizaine d'années, par la construction d'un baraquement, mais on y ramasse encore aujourd'hui en abondance des cubes de marbre blanc ou d'émail.

Quant à l'*atrium* proprement dit, il a totalement disparu. Nous avons toutefois la preuve qu'il existait; nous savons même qu'il s'étendait à l'ouest des trois chambrettes, comme le faisait prévoir l'orientation des tableaux tournés, suivant la règle ordinaire, du côté de la porte d'entrée.

C'est de ce côté en effet que la section de discipline du 4e tirailleurs découvrit, en 1888, un grand pavement décoratif, assez mutilé, dès l'origine, et totalement détruit aujourd'hui, mais dont M. le capitaine Hannezo avait pris un dessin qu'il a bien voulu me communiquer[2]. Le motif est formé de sept rangées alternées de cratères,

1. Gauckler, *Le domaine des Laberii à Uthina*, *Ibia.*, p. 202 et suiv. et fig. 8, 9, 10.

2. Cf. Hannezo, *Les découvertes de mosaïques à Sousse* (*Compte rendu de la 25e Session de l'Association française pour l'avancement des Sciences*, Carthage, 1897, p. 821 et suiv.).

reliés l'un à l'autre par des demi-circonférences que décrivent tantôt de légères arcades, tantôt des rameaux de feuillages; du milieu de chaque cratère jaillit verticalement une plume de paon ou une fleur de nénuphar. Les arceaux de feuillage abritent chacun un oiseau : canard, perdrix, outarde, poule de Carthage; un quadrupède : lièvre ou gazelle; ou divers accessoires : masque de Pan, vase ou corbeille de fruits. Ce motif assez banal n'est pas du même style que les tableaux de *Virgile* et de *Didon*, et leur est certainement postérieur en date. On ne peut guère remonter plus haut que la dernière moitié du second siècle[1]; mais il recouvrait un pavement plus ancien et très fin dont M. Hannezo a retrouvé quelques débris.

Quant aux dimensions exactes de l'*atrium,* à la place qu'il occupait dans l'ensemble de l'habitation, il faut renoncer à les déterminer. Toute fouille méthodique est devenue impraticable au milieu des nombreux bâtiments militaires qui s'élèvent aujourd'hui sur les ruines romaines; fût-elle même possible, elle n'aboutirait qu'à des résultats insignifiants, car les murs anciens ont été depuis longtemps détruits pour servir aux constructions nouvelles.

L'intérêt que présentent les deux seuls débris qui nous aient été conservés de cet ensemble décoratif ne peut qu'aviver nos regrets de la perte du reste.

Le tableau de *Virgile* est placé dans un cadre carré d'un mètre de côté.

Le poète, vêtu d'une ample toge blanche, à angusticlave bleu, négligemment drapée, est vu de face, assis sur un siège à dossier, et reposant les pieds chaussés de brodequins sur un degré avançant. Il tient sur ses genoux un rouleau de papyrus, ouvert et replié, sur

1. Le même motif décoratif se trouve reproduit, mais d'une façon bien plus grossière et maladroite, sur une mosaïque d'Oudna remontant probablement aux dernières années du troisième siècle. Cf. Gauckler, *Le domaine des Laberii* à *Uthina. Ibid.,* p. 184, mosaïque de la volière.

lequel est écrit, en lettres cursives de la meilleure époque, l'un des premiers vers de son poème (fig. 1) :

Musa mihi causas memora quo numine læso,
Quidve...

Fig. 1.

La main droite posée sur la poitrine avec l'index levé, la tête haute, les yeux fixes, l'air inspiré, il écoute Clio et Melpomène qui, debout derrière lui, lui dictent tour à tour ses chants.

Les Muses portent toutes deux dans les cheveux la couronne de lierre et l'aigrette qui les caractérisent, mais elles diffèrent d'attributs et de costume.

A droite de Virgile, la Muse de l'Histoire lui lit un manuscrit qu'elle tient des deux mains. C'est une gracieuse jeune fille, simplement vêtue d'une tunique vert foncé, flottante, en étoffe légère, sur laquelle est jetée une écharpe jaune clair.

La Muse de la Tragédie, accoudée à gauche sur le dossier du trône, écoute la lecture avec un geste d'attention. C'est une femme d'une beauté sévère, aux traits plus accusés que ceux de sa compagne. Son costume est d'une grande richesse. Elle porte une robe de théâtre frangée, fixée très haut à la taille par une ceinture, et faite d'un épais brocart de pourpre chamarré d'or. Sur le bras gauche, qui soutient un masque tragique, est jeté un manteau noir, doublé d'azur, aux plis lourds. Les pieds sont chaussés du cothurne.

La composition est claire et sobre, balancée avec une symétrie qui n'a rien d'excessif, étant donné la variété des attitudes et la différence des costumes.

La technique est irréprochable; les cubes sont en marbre ou en pâtes de verre. La gamme des tons est assez limitée; mais le mosaïste a su lui donner une ampleur et un éclat extraordinaires par la gradation savante des nuances ou par l'opposition brusque des couleurs complémentaires[1].

Ce tableau est donc d'un excellent style, qui permet de le dater d'une très bonne époque, peut-être de la fin du 1er siècle de notre ère.

Mais si, au point de vue artistique, il présente un réel intérêt, sa valeur historique est inappréciable. C'est le premier portrait authentique de Virgile, aucun de ceux qu'on a tenté de lui attribuer jusqu'ici n'ayant le moindre caractère d'authenticité[2]. Chose étrange! nous ne connaissons les traits de ce poète si populaire, devenu classique même avant de mourir, que par la courte et vague description de Donat[3] et par quelques vers d'Horace[4] où l'on a voulu reconnaître une allusion à l'auteur de l'*Énéide*. Pourtant son buste ornait, dès le 1er siècle, écoles et bibliothèques publiques[5]; Alexandre Sévère allait jusqu'à placer sa statue dans un oratoire[6], et sa gloire, trouvant grâce devant les Pères de l'Église, conserva son éclat durant tout le moyen âge.

1. Le coloris du tableau n'est plus tout à fait le même, aujourd'hui qu'il a été soigneusement poncé et restauré, qu'au moment de la découverte : certains cubes de verre étaient en effet recouverts d'une patine oxydée qui dissimulait ou dénaturait même entièrement leur véritable teinte. C'est ainsi que des cubes d'apparence bleu clair étaient en réalité vert foncé : d'autres, offrant une belle nuance vert Véronèse très vive, sont redevenus vermillon. De là certains changements dans la notation des couleurs, telle que je l'avais indiquée tout d'abord. Cf. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions,* séance du 27 novembre 1896, p. 580.

2. J.-J. Bernoulli, *Rœmische Ikonographie*, I, p. 246 et suiv.

3. Donat, *Vita*, 8 (19).

4. Horace, *Sat.*, I, 3, 29 et suiv.

5. Suétone, *Caius*, 34.

6. Lampride, *Alex. Sever.*, 31.

Nous n'avons d'autres images de Virgile que quelques miniatures; les plus anciennes, celles du manuscrit *Romanus* de la bibliothèque du Vatican, datent au plus tôt du VI^e^ siècle[1]; c'est dire qu'elles ne peuvent être bien ressemblantes.

La valeur iconographique de notre mosaïque est-elle beaucoup plus grande? Ce portrait du poète n'a évidemment pas été fait d'après nature. Nous savons, en effet, que Virgile a séjourné en Sicile; mais il ne semble pas être venu en Afrique. D'ailleurs, la mosaïque est postérieure d'une centaine d'années à sa mort. Elle ne peut donc être que la reproduction d'un tableau célèbre, ou plutôt d'une de ces images dont parle Martial, qui ornaient le premier feuillet des éditions manuscrites des poèmes virgiliens[2] :

Quum brevis immensum cepit membrana Maronem,
Ipsius vultus prima tabella gerit.

Il importe, en effet, de noter la ressemblance que présente le Virgile de Sousse avec celui des miniatures du *Romanus*[3]. Celles-ci le figurent, comme ici, sous les traits d'un homme imberbe, aux cheveux courts, vu de face, vêtu d'une toge blanche, les pieds chaussés de brodequins; il est assis sur un siège à degré et tient un manuscrit sur ses genoux[4].

De cette série d'images concordantes, nous ne retiendrons ici qu'un détail iconographique : Virgile portait les cheveux courts. Cela suffit à permettre de trancher sans réplique la question d'authenticité de la

1. Cf. DE NOLHAC, *Les peintures des manuscrits de Virgile*, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école de Rome*, 1884, p. 328. Quelques auteurs, tels que d'Agincourt (V, t. 65 1), et après lui Plattner (*Beschreibung der Stadt Rom*, II, 2, p. 347) voudraient faire descendre le *Romanus* jusqu'au XII^e^ ou XIII^e^ siècle. Je ne crois pas, pour ma part, qu'il soit postérieur au VIII^e^ siècle.

2. MARTIAL, XIV, 186.

3. Portrait reproduit trois fois dans les Bucoliques avec des variantes insignifiantes. Cf. DE NOLHAC, *l. c.*, p. 327 et suiv.

4. Cf. DE NOLHAC, *l. c.*, planche XI.

tête du musée de Mantoue [1] et de toute la série des bustes qui se rattachent au même type[2]. Le caractère commun de ces sculptures est, en effet, de représenter un jeune homme aux traits fortement idéalisés, dont la chevelure, ceinte d'un bandeau, retombe en longues boucles sur les épaules.

Le Virgile de Sousse n'a rien d'idéal. La face est plate avec des pommettes très saillantes; les cheveux tombent en désordre sur le front (*rusticius tonso*) [3], les traits sont rudes et fortement accusés (*facie rusticana*)[4]. Enfin le menton paraît assez proéminent, détail typique qu'on retrouve aussi sur les miniatures du *Romanus*.

Tel qu'il est, le portrait de Virgile présente des caractères individuels assez marqués pour qu'on soit autorisé à supposer qu'il ne défigure pas trop les traits de son lointain modèle.

La découverte de Sousse prouve, en tout cas, une fois de plus, la vogue dont l'auteur de l'*Énéide* jouissait en Afrique. On le lisait partout; on apprenait ses vers dans les écoles; on s'efforçait de l'imiter. Némésien de Carthage composait ses *Églogues* et Septimius Serenus ses *Poésies champêtres* sur le modèle des *Bucoliques*[5], Gordien, une *Antoniade* sur le modèle de l'*Énéide*[6]; Albinus écrivait des *Géorgiques*[7]; Hosidius Géta façonnait sa tragédie de *Médée*, en onze scènes et cinq cents vers, à l'aide d'hémistiches exclusivement empruntés à

1. Cf. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien*, IV, n° 711. C'est un Hermès. Cf. Bernoulli, *l. c.*, p. 248 et suiv.

2. Tête de jeune homme avec de longs cheveux bouclés, au Musée du Capitole. Cf. Helbig, *Musées de Rome*, trad. Toutain, n° 463. — Tête du Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Cf. d'Escamp, *Marbres antiques du Musée Campana*, pl. 63. — Têtes analogues au Musée Calvet d'Avignon (vestibule), et à la Villa Albani, n° 48. Le buste de marbre, soi-disant découvert en 1837 à Capri, est apocryphe. Cf. Bernoulli, *l. c.*, p. 250. — L'inscription gravée sur une statue vêtue de la toge, du Palais des Conservateurs à Rome, est moderne, ainsi que la tête rapportée de cette œuvre d'art. Cf. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 907.

3. Horace, *Sat.*, I, 3.

4. Donat, *Vita*, 8 (19).

5. Cf. Monceaux, *Les Africains*, p. 365 et suiv.

6. Capitolin, *Gordiani*, c. III.

7. Capitolin, *Albinus*, II, 7.

Virgile[1]; Servius le Maure élevait à sa gloire un merveilleux monument d'érudition[2]. C'est que, pour les Liby-Phéniciens d'Afrique, comme pour les Romains de la Ville Éternelle, quoique pour des raisons précisément inverses, Virgile est, en quelque sorte, un poète national. Il célèbre les origines de Rome, mais aussi celles de Carthage, et, de ces deux grandes villes, ce n'est pas toujours à la plus heureuse qu'il donne le plus beau rôle[3]. Le récit dramatique des amours de Didon et d'Énée, l'évidente sympathie que ressent le poète pour la reine infortunée, victime de la raison d'État, le charme pénétrant qu'il a su donner à son héroïne, voilà ce qui, dans les poèmes de Virgile, était surtout de nature à émouvoir le cœur des Africains; voilà ce qui devait, de préférence, inspirer leurs artistes. C'est ce qui explique le choix des sujets des mosaïques virgiliennes de Sousse : la présence de Melpomène aux côtés de Clio fait directement allusion au dénouement tragique de ces amours, dont le tableau placé à gauche de celui de Virgile retrace le dernier épisode.

Ce tableau est fort mutilé; il en manque plus d'un tiers en haut, en bas presque la moitié[4] (voir la fig. 2). La scène devait avoir au moins cinq personnages : quatre seulement subsistent en tout ou en partie : mais le balancement symétrique de la composition et la nécessité de remplir le vide qui se produirait sans cela à gauche du groupe principal, exigent la présence en cet endroit d'une figure accessoire,

1. Bahrens, *Poetæ latini minores*, IV, p. 219-237. Cf. Tertullien, *De praescript. hæreticorum*, 39.

2. C'est un des principaux interlocuteurs des *Saturnales* de Macrobe. Parmi les admirateurs passionnés de Virgile qui lui donnent la réplique, plusieurs sont Africains d'origine, ou ont séjourné longtemps dans ce pays; trois d'entre eux appartiennent à la famille des *Ceionii Albini* d'Hadrumète (Sousse) : Rufius Albinus, préfet de Rome en 389 (*Saturnales*, I, 2, 16) ; — Cæcina Albinus, gouverneur de Numidie vers 365 (*Saturnales*, I, 2, 15; — Cæcina Decius Albinus, son fils, préfet de Rome en 402 (*Prologue*, I, 2, 3 suiv.). La branche des *Ceïonii Rufii Volusiani* possédait de grands domaines entre Thignica et Thubursicum bure, ainsi que nous le fait connaître une inscription récemment découverte à Bip-Tersas. Cf. Carton, *Découvertes en Tunisie*, p. 112, n° 158.

3. Cf. Gaston Boissier, *l'Afrique romaine*, p. 69 et suiv.

4. Il est aujourd'hui conservé au Musée du Bardo, à côté du portrait de Virgile.

Ascagne, ou bien Achate, ou encore quelque céleste messager, qui corresponde à la bacchante occupant l'extrémité opposée. Le milieu est réservé aux trois protagonistes : Énée, Didon et Anna ; des deux premiers il ne reste que les têtes, mais disposées de telle façon et si expressives qu'il ne peut y avoir de doute sur l'attitude du groupe. Didon, couronnée d'un diadème, avec aigrette en forme d'*uraeus*, qui symbolise son pouvoir royal, se pend au cou d'Énée qu'elle voudrait retenir, tandis que le héros, figuré sous les traits d'un colosse à la physionomie grave et triste, la repousse doucement et cherche à se dégager de son étreinte. Derrière Didon, Anna appuie de la voix et du geste les supplications de sa sœur. Elle est debout, au premier plan, la tête vue de profil, le corps de trois quarts et de dos. Elle a pour unique vêtement une draperie tombante que de la main gauche elle ramène autour de ses jambes. Le visage, au profil sémitique, avec un front fuyant dont l'inclinaison prolonge exactement la ligne très accusée du nez, offre une ressemblance frappante et certainement voulue avec celui de la reine, mais le diadème est ici remplacé par un simple ruban de couleur éclatante, qui maintient les cheveux massés en natte sur la nuque. Enfin, le fond du tableau est rempli, à droite, par une femme vêtue d'une tunique sans manches, d'un bleu terne, sur laquelle est jetée une bril-

Fig. 2.

lante écharpe rose brodée de pourpre. Adossée à un autel, elle frappe à deux mains un tympanon, ses cheveux sont couronnés de pampre; c'est une bacchante. Sa présence, qui symbolise les transports furieux de la passion de Didon, rappelle les vers de Virgile [1] :

... Qualis commotis excita sacris
Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
Orgia, nocturnusque vocat clamore Cithaeron.

Malgré son mauvais état de conservation, ce tableau offre encore pour nous un très grand intérêt. L'on sait combien sont rares les représentations figurées des sujets virgiliens de l'*Énéide* [2]. Nous avons le droit de nous étonner de cette rareté, car ces sujets jouissaient, au dire de Macrobe, d'une très grande faveur dans le monde romain : les peintres, les sculpteurs, les fabricants de tapisserie et, sans doute aussi, les mosaïstes reproduisaient à l'envi les principaux épisodes de l'histoire de Didon [3] :

Ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materie vel maxime in effigiandis simulacris tanquam unico argumento decoris utantur.

Et cependant la seule œuvre d'art que nous puissions rapprocher de la mosaïque de Sousse, est, elle aussi, une miniature de manuscrit, celle qui occupe le verso du folio XXXVI[e] dans le *Vaticanus* [4], et qui représente Didon adressant ses reproches à Énée. Les personnages essentiels sont les mêmes : Didon, Énée et Anna, les deux premiers désignés par leur nom DIDO, AENEAS, la troisième par l'appellation peu exacte de FAMVLA [5]; mais leur attitude est assez différente. Didon et

1. Virgile, *Énéide*, IV, 301 et suiv.

2. Cf. de Nolhac, *le Virgile du Vatican*. (*Notices et extraits des manuscrits XXXV*, 2[e] partie, p. 727).

3. Macrobe, *Saturnales*, édition Eyssenhardt, V, 17, 5.

4. De Nolhac, *l. c.* Peinture de la deuxième main. Les miniatures du *Vaticanus* remontent à une bien plus haute antiquité que celles du *Romanus*. Leur prototype date certainement du 1[er] siècle de notre ère.

5. M. de Nolhac a bien vu qu'il s'agissait ici d'Anna, sœur de la reine.

Énée debout lèvent tous deux la main droite en allongeant deux doigts, geste que, dans notre mosaïque, Anna est seule à faire. La présence de cette dernière princesse, qui n'est pas mentionnée par le poète, et qui apparaît à la fois sur la mosaïque de Sousse et sur la miniature du *Vaticanus*, fournit une nouvelle preuve de la parenté de ces représentations figurées, qui s'inspirent de traditions parallèles dérivant d'une source unique.

P. GAUCKLER.

TÊTE DE FEMME

DE L'ÉPOQUE D'HADRIEN

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE XXI

La tête de marbre[1] reproduite de face et de profil sur la planche XXI[2], quoiqu'elle ne donne guère prise à une discussion archéologique et ne soit point de ces monuments en qui se marque une époque de l'histoire de l'art, n'est sans doute pas indigne d'être présentée aux lecteurs. La beauté n'en est point celle des chefs-d'œuvre, ni les qualités de premier ordre; mais aux yeux de tous elle paraîtra, je crois, plaisante et gracieuse. Volontiers, en outre, on y retrouverait un sentiment presque moderne, et dans le souci d'art dont elle témoigne et dans les traits mêmes de la physionomie qu'elle retrace. De toutes les figures qui forment les séries de l'iconographie antique, il en est peu

1. Il est difficile de se prononcer sur la nature exacte du marbre; mais, par ses paillettes assez grosses, il se rapprocherait plus de certains marbres grecs que des marbres italiens ordinaires.

2. Hauteur, 26 centimètres; *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 620 (ancien 1921).

qui semblent moins éloignées de nous et de notre temps : dans nos salles du Louvre, seul un charmant buste qui passe pour être Julia Paula[1] nous pourrait donner davantage encore l'illusion d'être celui de quelqu'une de nos contemporaines.

Inédite, la tête que nous publions est même, on peut l'affirmer, presque inconnue. Le Louvre, pourtant, la possède depuis longtemps déjà. Selon toute vraisemblance, elle était assez anciennement dans ses magasins lorsqu'elle en fut tirée il y a quelque vingt-cinq ans[2]. Les nécessités de la décoration architecturale la firent alors placer sur l'une des colonnes qui, espacées de distance en distance, concourent à l'ornementation des galeries du rez-de-chaussée. Il y a dans une telle condition, au milieu d'un plus grand nombre de bustes qui ne sont que d'une valeur très médiocre, quelques bustes d'un réel intérêt. Le véritable remède serait de n'y laisser que les imitations modernes, qui n'ont pas vraiment droit d'entrée dans la collection, ou mieux encore, si l'on tient à ne pas avoir de fûts sans couronnement, d'y substituer partout des moulages : remaniement qui se heurte à des exigences matérielles, pour lequel il faudrait disposer d'un supplément considérable de piédestaux, et qui par suite ne peut être l'œuvre d'un jour. Il faut ajouter que notre tête n'était point encore parmi les plus mal partagées. Dans l'une des baies qui font communiquer le corridor de Pan avec la salle du Tibre, la colonne de granit qui lui servait de support[3], haute de trois mètres environ, si elle la mettait hors des regards du public indifférent, ne l'élevait point si haut qu'elle fût entièrement

1. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1057, autrefois dans la collection Borghèse ; *Supplément du catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre*, n° 424 ; J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, zweiter Teil, *Die Bildnisse der römischen Kaiser*, III, *von Pertinax bis Theodosius*, pl. XXVI.

2. Elle fait partie des sculptures qui furent exposées, après 1870, par les soins de M. F. Ravaisson, alors conservateur des antiques. M. Ch. Ravaisson-Mollien, conservateur-adjoint des antiquités grecques et romaines, veut bien me dire qu'il ne croit pas qu'elle soit une de celles qui furent alors rapportées de divers dépôts publics, mais qu'elle devait se trouver parmi les morceaux jusque-là laissés en magasin.

3. Faite avec des débris de colonnes rapportés d'Égypte, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 619.

soustraite à des yeux plus chercheurs. Récemment, un visiteur éclairé savait l'y remarquer et demandait qu'on en fît faire le moulage. La double image que nous en reproduisons, jointe à l'existence des plâtres mis en vente à l'atelier du Louvre[1], contribuera, espérons-le, à la faire mieux apprécier, en même temps qu'une exposition meilleure la mettra plus en vue.

L'état de conservation est supérieur à ce qu'il est dans le plus grand nombre des têtes antiques. Un petit bout du nez seul a été brisé[2], mais assez peu pour que la forme exacte puisse être aisément rétablie; aucune des deux narines n'est entamée. L'ensemble se présente donc à nous intact. Toutefois, l'artiste lui-même a volontairement simplifié le travail de toute la partie gauche. Le visage seul, de ce côté, a été terminé. Ni l'oreille n'y est dégrossie, ni la mèche de la joue indiquée. Le bandeau, lui aussi, n'y montre que des ondulations grossières et sans détails, et la masse des nattes y est laissée à l'état brut. Il est certain que la tête ne devait pas être vue par cette face, et, dès lors, bien plutôt qu'à un buste, il semble qu'on doive la rapporter à une statue : mieux qu'un buste, on comprend qu'une statue ne soit destinée à être regardée que sous un aspect.

La femme représentée est une femme jeune et jolie, avec la figure mince et les joues effacées, le front et le nez formant une ligne très peu brisée, les narines non point retroussées, mais remontantes, les lèvres, suffisamment charnues, entr'ouvertes, le menton plein. Sa coquetterie a voulu qu'une coiffure savante ajoutât à sa beauté. Séparant ses cheveux les plus voisins du front, elle en a fait de part et d'autre deux bandeaux, qui encadrent les traits jusqu'au-dessus des oreilles, qu'ils couvrent en partie, et vont mourir sur la nuque. Une raie médiane les partage et le fer les a divisés en ondulations symétriques, faites de creux et de bouffants et maintenues par une étroite bandelette qui passe sous ceux-ci et n'apparaît qu'à inter-

1. N° 454 *bis*.
2. La trace de la cassure en est aisément reconnaissable sur notre planche.

valles réguliers. Il s'en détache une petite mèche qui s'égare sur la joue en avant de l'oreille. Le reste de la chevelure est natté et s'enroule en spirales superposées dont quatre rangs sont reconnaissables. Enfin, pour orner ce que cet édifice avait de trop nu en avant, une mèche a été réservée sur le sommet du front et transformée par une adroite frisure en petites boucles serrées, si savamment étagées qu'on pourrait être tenté d'y voir une plume piquée en guise d'aigrette[1].

En présence d'une tête qui offre des traits si particuliers, les archéologues, il y a moins d'un siècle encore, n'eussent pas hésité à lui donner un nom. Impératrices ou princesses eussent dû, coûte que coûte, faire dans leurs rangs une place à la nouvelle venue. La manie de ces dénominations forcées n'a heureusement plus cours aujourd'hui. Autant se retrouvait presque complète dans l'*Iconographie* de Visconti et Mongez[2], à côté des empereurs, la galerie de leurs femmes et de leurs filles, autant dans la collection de portraits dirigée par M. Arndt[3] se répètent les légendes « Grec » ou « Romain inconnu ». Il est trop clair que maint buste de femme dut reproduire de simples « Romaines », qui restent pour nous nécessairement anonymes. Mais, de même que pour un portrait moderne il nous sera le plus souvent facile, sans en savoir le nom, de préciser, à quelques années près, le temps où vivait le modèle, ainsi pouvons-nous pour les portraits antiques rétablir leur date d'une manière assez approximative. Les particuliers, il y a dix-huit siècles comme de nos jours, aimaient à copier les goûts des souverains régnants. La mode s'imposait aux femmes surtout, et sur

1. L'arrangement de cette mèche, dont je ne connais pas d'autre exemple sur des marbres antiques, n'est pas sans offrir quelque parenté avec la manière dont, sur les deux statues d'hermaphrodites du Louvre, l'Hermaphrodite Borghèse et l'Hermaphrodite de Velletri (*Catalogue sommaire des marbres antiques*, nos 231 et 323), sont disposés une partie des cheveux d'en avant, séparés du reste et retroussés de manière à remonter jusque sur le sommet de la tête, et en outre, dans l'Hermaphrodite Borghèse, ornés d'un bijou.

2. *Iconographie romaine*, Paris, Didot, in-fol., 1817-1826, t. I, par E. Q. Visconti, t. II à IV par le chevalier Mongez.

3. *Portraits grecs et romains, publiés sous la direction de* Heinrich Brunn *et de* Paul Arndt *par* Frédéric Bruckmann, Munich, in-fol., en cours de publication.

nul point elle ne se montrait à la fois plus tyrannique et plus changeante que dans la coiffure. Une tête au Louvre[1], d'autres dans les musées étrangers[2] portent des perruques mobiles qu'on renouvelait selon le caprice du moment. L'arrangement si compliqué que nous avons décrit peut ainsi devenir un guide dans nos recherches.

Il comporte, et c'est là son caractère frappant, l'alliance des bandeaux en avant et des nattes enroulées sur le sommet de la tête. L'époque des premiers Césars doit tout d'abord être écartée. La coiffure des femmes est alors plus uniforme. Les cheveux sont ramenés en arrière, sauf parfois deux boucles qui tombent sur les côtés, et soit ramassés sur la nuque comme chez Livie[3], soit noués pendants sur le cou comme chez Antonia et les deux Agrippines[4] : déjà pourtant quelques têtes, où l'on reconnaissait autrefois surtout des portraits d'Octavie, montrent une mèche traitée à part sur tout le faîte et quelquefois nattée[5]. La complication augmente avec la dynastie flavienne. On sait de quels échafaudages de frisures sont surchargées les têtes

1. Buste dit de Julia Domna, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1085.

2. Musée du Vatican, Helbig, *Die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom*, t. I, nos 115 et 309; Musée du Capitole, *ibid.*, t. II, p. 358, n° 52; Musée de Berlin, *Beschreibung der antiken Skulpturen*, n° 457. Les exemples cités appartiennent au IIe siècle, où la forme de la coiffure se prêtait à ce que les sculpteurs fissent une véritable perruque de marbre emboîtant la tête.

3. Le célèbre buste votif en bronze de Neuilly-le-Réal montre en arrière les cheveux assez tombants : Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre*, n° 640 *bis*; Rayet, *Monuments de l'art antique*, pl. 72.

4. Voyez les planches de monnaies dans Bernoulli, zweiter Teil, I, *das Julisch-Klaudisch Kaiserhaus*, pl. XXXII, nos 9-13, XXXIII, nos 9-12 et 17-19, XXXV, nos 2-7. Les portraits suivants du Louvre, attribués avec plus ou moins de raison à ces princesses, en peuvent fournir des exemples : Antonia, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, nos 1228 (Bernoulli, *l. c.*, pl. XIV) et 1229; Agrippine l'ancienne, *ibid.*, nos 1272 (Bernoulli, *l. c.*, p. 190, fig. 30) et 2229; Agrippine la jeune, *ibid.*, nos 1230 et 1232. Les cheveux pendants et noués sur le cou se voient encore sur la tête d'argent qui décorait le fond d'une patère du trésor de Boscoreale et qui de la collection Tyszkiewicz est passée au British Museum, mais dont une reproduction en métal est exposée dans notre salle des Bijoux.

5. Il suffit de citer la tête de basalte du Louvre, autrefois dans la collection Fould, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1233 (Bernoulli, *l. c.*, p. 119, fig. 16). La mèche est très visiblement nattée sur un camée de La Haye (Bernoulli, *l. c.*, pl. XXVII, n° 7).

dites de Julie fille de Titus. En arrière, les cheveux sont ou serrés dans un lien ou le plus souvent tressés[1]. Deux points, néanmoins, diffèrent nettement de notre exemple, les boucles elles-mêmes et aussi la disposition dans le sens vertical, non horizontal, des nattes qui composent le chignon. Le mode d'enroulement de celles-ci se retrouve plus voisin dans les têtes de l'époque immédiatement suivante. Si on laisse de côté Plotine qui revient au port des cheveux tombants et noués sur le cou[2], les nattes désormais sont en pleine faveur et d'un emploi habituel pour la masse de la chevelure. De plus, la manière constante de les rendre sur le marbre est celle qui se voit sur la planche jointe à cette étude, la juxtaposition de triangles striés en sens inverse et alternés par leur sommet. L'usage en persiste jusqu'à Faustine la jeune, qui reprend une coiffure plus simple, où l'apprêt se borne à une ondulation générale, et dès lors la coiffure des femmes reste jusqu'à la fin de l'empire toute différente. Il n'est donc pas douteux que la date de notre tête ne doive être placée entre le règne de Trajan et au plus tard l'avènement de Marc-Aurèle. Mais, dans la série même des princesses de ce temps, deux groupes doivent être distingués. L'un comprend Marciane, Matidie et Sabine. Les documents les plus incontestables, leurs monnaies, nous présentent, au point de vue de la coiffure, des effigies à peu de chose près semblables[3], et la même disposition, en ce qu'elle a d'essentiel, existe dans les bustes, dans ceux au moins qui

1. Tête au Louvre, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1155 (Bernoulli, zweiter Teil, II, *von Galba bis Commodus*, pl. XXI). Voyez aussi une seconde tête en pendant, *ibid.*, n° 1193, et des têtes dénommées Plotine, qui portent une coiffure analogue, *ibid.*, n^{os} 1198, 1202, 1203. Le buste dit Plotine, *ibid.*, n° 2367, montre, avec un chignon assez semblable en arrière, le double rang de mèches superposées, formant diadème en avant, des têtes de Marciane.

2. Bernoulli, *l. c.*, Münztafel III, n^{os} 6 et 7; buste au Louvre avec les cheveux tombants, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1201. Il semble qu'on doive retirer à Plotine les statues et bustes où la chevelure présente une autre disposition.

3. Bernoulli, *l. c.*, Münztafel III : Marciane, n^{os} 8-11; Matidie, n^{os} 12-14; Sabine, n° 18. Il y a également pour Sabine d'autres types, tout à fait différents, dont nous n'avons point à nous occuper ici; sur certaines monnaies, par exemple, elle porte, comme Plotine, les cheveux pendants et noués sur la nuque.

sont attribués aux deux premières[1]. Les nattes y forment sur la tête un chignon qui, sur les monnaies, présente l'aspect d'un « huit », sur les marbres où l'exécution est plus simplifiée, celui d'une couronne triple ou quadruple[2]. Ici, toutefois, il est rare encore que l'inclinaison de ce chignon ne soit pas plus oblique que dans le portrait du Louvre. En outre, Marciane et Matidie se signalent par un arrangement très compliqué des cheveux d'en-avant qui forment un haut diadème s'étageant au-dessus d'un très étroit bandeau, diadème dont nous n'avons point de trace. Les portraits de Faustine mère constituent un deuxième groupe. Avec elle, nous retrouvons sur le front les bandeaux, d'ordinaire cependant moins ondulés, et les nattes reportées bien sur le sommet du crâne[3]; mais l'échafaudage de celles-ci, autant qu'on peut le reconnaître sous le voile qui le plus souvent couvre la tête, présente une variante notable. Les nattes ne sont plus enroulées l'une sur l'autre, mais en retrait d'étage en étage, de telle sorte que l'ensemble en forme un tronc de cône[4]; la base elle-même en est moins développée et la hauteur égale la largeur : le tout fait plutôt l'effet d'une sorte de dé posé sur la tête

1. L'attribution des statues et bustes de Sabine est parmi celles qui sont le moins bien établies. La statue de Sabine en Abondance au Louvre, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1190, a les cheveux relevés, mais non nattés.

2. Têtes au Louvre attribuées : à Marciane, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1194; à Matidie, *ibid.*, n° 1196 (Bernoulli, *l. c.*, pl. XXXIV). La forme du nœud en « huit » se retrouve plus ou moins sur un buste faussement attribué à Plotine, *ibid.*, n° 1195. Les bustes suivants sont encore à rapprocher pour la coiffure : *ibid.*, n^{os} 1197, 1200, 2342; dans ces deux derniers la disposition des nattes est particulièrement remarquable et forme comme une espèce de turban.

3. Voyez au Louvre, tout en tenant compte de ce que les identifications ont d'incertain, les statues et bustes, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n^{os} 1130, 1139, 1183, et encore les bustes non dénommés, *ibid.*, n^{os} 1275 et 2328, ainsi que le bas-relief qui formait la partie antérieure de la grande urne cinéraire de Julia Secunda et de sa mère Cornelia Tyche, *ibid.*, n° 1331, où cette dernière porte la coiffure de Faustine. La statue de Tripoli, dite aussi Crispine, n° 1130, la statue Campana, n° 1139, où le lien est visible sur la raie médiane (de même le buste n° 1275), ont les bandeaux assez ondulés comme notre tête; mais les bandeaux les plus analogues sont ceux de la tête colossale de Carthage, dite Lucille, n° 1171 (Bernoulli, *l. c.*, pl. IX): la partie antérieure de la coiffure est seule visible en avant du diadème et la tête pourrait bien être une Faustine.

4. La disposition en tronc de cône est particulièrement marquée sur la Faustine n° 1183 et sur le buste n° 2328.

et justifie la comparaison que les auteurs anciens en ont faite avec une borne [1].

Il n'en serait plus ainsi, cependant, dans un très beau buste de la collection Balzan à Sousse (fig. 1), récemment publié [2], s'il fallait convenir avec l'éditeur que ce fût bien une Faustine. Ce buste, trouvé à El-Djem, l'antique Thysdrus [3], est admirablement conservé, à part quelques cassures insignifiantes dans les draperies, et permet de suivre avec précision tous les détails. « Les cheveux, écrit M. Gauckler, sont partagés par une raie médiane en deux bandeaux, creusés de profondes ondulations, qui découvrent le front et se rabattent sur les tempes, recouvrant à demi les oreilles. En arrière, les bandeaux sont tressés : deux épaisses nattes qui se croisent sur l'occiput serrent les cheveux de la nuque, relevés en une troisième natte. Ces tresses sont ramenées ensuite au sommet de la tête qu'elles contournent en formant une calotte tronconique à triple étage d'une parfaite régularité [4]. » Mais, ajoute-t-il lui-même, « est-ce bien un portrait de Faustine? Il n'a rien de l'expression dédaigneuse et fière qui caractérise la plupart des représentations figurées de l'impératrice. Le profil n'offre pas la fermeté de lignes et presque la rudesse des effigies que portent ses médailles. Le nez est à peu près

Fig. 1.

1. Saglio-Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, au mot « coma », t. I, p. 1369.

2. Gauckler, *Découvertes archéologiques en Tunisie*, *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 6e série, t. VI, p. 137 et suivantes et pl. I. La figure ci-dessus a été faite d'après cette planche. Le buste avait été déjà signalé en quelques mots par M. Doublet, *Revue archéologique*, 1892, t. II, p. 172.

3. La découverte remonte à l'année 1885.

4. *L. c.*, p. 137.

droit au lieu d'être busqué, le dessin des lèvres est plus doux, les yeux, au globe très saillant, sont grands ouverts comme ceux de Lucille[1]. » Reste, à l'avis de M. Gauckler, la coiffure, qu'il déclare caractéristique, mais qui, précisément, est le point en cause, et sur laquelle, par suite des différences signalées plus haut, on ne peut, croyons-nous, se fonder. L'identification avec Faustine n'aurait plus guère alors en sa faveur qu'un fait à lui seul insuffisant pour constituer une preuve : avec le buste de femme a été découvert un buste d'homme de même hauteur, de même style et de même exécution, qui donnerait l'impression d'un pendant[2] et qui représenterait l'empereur Antonin[3].

Fig. 2.

La question, à vrai dire, demeure entière, et plus sûrement encore anonymes sont deux autres bustes, conservés au Louvre, dont la parenté, quoique moins frappante, est pourtant à signaler. Désigné dans le catalogue sous le titre « Dame romaine, du temps de Trajan[4] », le premier (fig. 2) n'offre de ressemblance avec aucune effigie connue; mais si, négligeant les traits, on s'attache uniquement à la disposition des cheveux, on y remarque, comme dans notre tête, des bandeaux maintenus par un ruban, auxquels succède en arrière, presque sans retrait, un grand chignon formé de quatre rangées de nattes exactement superposées. La coiffure

1. *Ibid.*, p. 137-138.

2. Il faut noter pourtant que la base des deux bustes présente une légère différence.

3. Gauckler, *l. c.*, p. 134. Le buste d'homme est également reproduit en héliogravure sur la planche I. Avec les deux bustes a été découvert un fragment d'une dédicace impériale qui paraît se rapporter à Marc-Aurèle et remonterait à l'époque où celui-ci avait déjà été associé à l'empire par Antonin, sans toutefois avoir encore reçu le titre d'*imperator*, c'est-à-dire à la période comprise entre les années 147 et 161. Le buste de femme, s'il représentait Faustine, aurait donc été fait après la mort du modèle.

4. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 2275.

du second buste[1] est très analogue : mêmes bandeaux plats entourés d'un lien, non plus simple, mais passé deux fois et noué sur le devant; mêmes nattes enroulées, si ce n'est que le chignon est un peu plus étroit et légèrement fuyant. Dans l'un et l'autre cas, la principale différence avec la tête qui nous occupe est que les bandeaux sont très plats, sans aucun bouffant, de sorte que le lien reste partout visible en dessus, et que l'exécution est beaucoup moins soignée.

Veut-on maintenant, d'après le plus ou moins de rapports, rattacher le portrait qui fait l'objet de cette étude à l'une ou à l'autre des deux variantes de mode indiquées plus haut : d'une part, les bandeaux rappellent davantage la coiffure de Faustine; de l'autre, l'enroulement des nattes se présente sous la forme de couronnes superposées en ovale régulier, comme dans les portraits de Marciane et de Matidie. La disparition du double ou même triple diadème qui s'y joint d'ordinaire s'expliquerait chez une femme de condition privée. Il ne manque pas de têtes où il est absent, même parmi celles qui passent pour des portraits de ces princesses[2]. Surtout un détail original, l'aigrette qui se dresse sur le devant, ne figure que sur les seules monnaies de Matidie, dont un exemplaire est reproduit ci-dessus (fig. 3)[3]; sur celles-ci, on voit

Fig. 3.

1. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 2365, autrefois dans la collection Borghèse.

2. Voyez entre autres Arndt-Brunn-Bruckmann, *Griechische und römische Porträts*, pl. LVI, et les Marcianes du *Museo Torlonia* et de Bernoulli, *l. c.*, pl. XXXIII, où le chignon tressé se superpose immédiatement à un très étroit bandeau. Le buste du Louvre, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 2362, qui provient du château de Richelieu, est aussi un exemple particulièrement intéressant : au-dessus du bandeau qui reste très étroit, mais est divisé en deux par une raie, s'enroulent trois rangs de nattes. Sur la draperie qui couvre la poitrine est figurée en relief une Victoire ailée tenant une palme et une couronne. Il est difficile sans doute de trouver dans cette Victoire un emblème ayant un sens véritable, mais peut-être pourtant serait-elle de nature à indiquer plutôt dans la femme représentée une princesse. La manière dont la draperie est traitée est, en tout cas, exactement celle qui se voit sur le marbre reproduit plus haut (fig. 2). Il y a là, à supposer, ce qui semble probable, que la tête, ici aussi, appartienne bien au buste dont elle a été détachée, mais qui est antique, un nouvel indice que les deux portraits sont de la même époque.

3. Bernoulli, *l. c.*, Münztafel, III, n° 14.

clairement, au-dessus de l'étroite rangée de boucles qui encadre le front, en avant du diadème, un ornement de milieu d'une forme très analogue et qui, comme le diadème lui-même, doit être en cheveux. Il y aurait donc là un nouveau point de rapprochement. L'écart de date, de toute façon, n'est que minime : entre les coiffures de Marciane, de Matidie, de Sabine, d'un côté, et celle de Faustine mère, on peut à peine dire qu'il y ait la distance de deux périodes successives. Marciane était morte en 116, Matidie meurt en 119, mais Sabine, dont la coiffure, sur certains portraits au moins, reste la même, vit jusque en 136 ou même 138, et, d'autre part, la mort de Faustine est de 141, trois ans seulement après que son époux Antonin avait succédé à Hadrien.

Le règne d'Hadrien, auquel nous sommes ainsi ramené comme date moyenne et presque sûre, convient aussi par ailleurs à l'exécution de la tête. A ses qualités de portrait individuel, elle ajoute, nous l'avons dit, la marque d'un souci esthétique rare dans les sculptures romaines. Il se traduit, entre autres, par le soin avec lequel le poli du visage est opposé, de manière à produire un effet, à la masse non polie des cheveux. Le mérite en doit sans doute être mis au compte du regain de faveur que trouve l'art sous ce prince. La tête se distingue encore par une saveur toute particulière. Il serait facile d'y montrer une parenté générale, autant peut-être qu'avec aucun des marbres mentionnés au cours de ces quelques pages, avec certains des portraits gréco-égyptiens du Fayoum[1]. Ils nous donnent souvent, comme elle, cette impression de modernité. Les personnages qu'ils figurent semblent avoir vécu, quelques-uns au moins, tout près de nous. De tel d'entre eux, a-t-on dit[2],

1. La collection la plus importante de portraits du Fayoum est celle de M. Th. Graf, qui a été exposée en 1889 à Paris, et dont un album de reproductions a été publié sous le titre de *Collection de portraits antiques de l'époque grecque en Égypte*. D'autres reproductions sont données dans l'ouvrage de M. P. Girard, *La peinture antique*, p. 250-256, fig. 148-155. Le Louvre possède aussi un certain nombre de ces portraits. Voyez en particulier, pour la comparaison, avec notre tête, les planches nos 12, 16, 52, 82 de l'album de M. Graf.

2. P. Girard, p. 253 et 254, fig. 152.

on ne peut rien imaginer de plus actuel. La coiffure de plusieurs des têtes de femmes y est aussi, détail à noter, une coiffure composée de bandeaux et de nattes enroulées. Il n'est pas, enfin, jusqu'à l'aigrette de cheveux qui ne soit à rapprocher d'une curieuse parure disposée de même, verticalement du front au sommet du chignon, que porte une figure de jeune fille reproduite sur la planche 32 de la *Collection de portraits antiques* de M. Graf. Sans prétendre, à coup sûr, pour cela, que la tête du Louvre doive venir d'Égypte, le manque de renseignements sur son origine en apparaît comme plus regrettable, et, tout en reconnaissant que, faute de document écrit, la provenance la plus probable est l'Italie, on aimerait pourtant, si l'hypothèse était permise, à chercher sa patrie plus du côté de l'Orient.

ÉTIENNE MICHON.

QUELQUES PIÈCES

D'ORFÈVRERIE LIMOUSINE

Parmi les œuvres en cuivre doré et émaillé exécutées au moyen âge par les orfèvres limousins, les tombeaux présentent une importance toute particulière, tant par leurs dimensions que par leur richesse. Malheureusement la somptuosité même de ces monument sa hâté leur destruction, et, tandis que les textes nous en font connaître un grand nombre, c'est à peine s'il en subsiste quelques rares spécimens, disséminés en divers pays.

Nous voudrions attirer l'attention des archéologues sur deux fragments importants de tombeaux limousins : deux masques, l'un d'homme, l'autre de femme, en cuivre repoussé et doré. Après avoir tenté d'en découvrir la provenance, nous les comparerons, au point de vue de la technique et du style, à deux chefs-reliquaires du même art et de la même époque, également inédits.

Ces deux masques ont fait partie autrefois de la collection Mordret, à Angers, qui fut dispersée en 1881. Le masque d'homme a passé successivement par les collections de MM. Bligny, Gavet, Daguerre et

Tollin; à la vente de cette dernière collection[1], au mois de mai 1897, il a été acquis par M. le comte I. de Camondo. Quant au masque de femme, il fut acheté à la vente de la collection Mordret, en 1881, par le Musée archéologique d'Angers.

De ces deux pièces, la plus importante, et de beaucoup, est le

Fig. 1.

Fig. 2.

masque d'homme (fig. 1 et 2)[2]. Le mort est représenté les yeux fermés; il est complètement rasé; la place de la moustache et de la barbe est indiquée par une série de petits sillons parallèles, gravés très nettement dans le cuivre avec un burin. Le sommet et les côtés de la tête, ainsi que le cou, sont complètement cachés par un *chaperon*, dont l'ouverture, ou *visagère*, enserre exactement la figure depuis le menton jusqu'au front, au sommet duquel elle laisse passer une étroite bande de cheveux, coupée très régulièrement. Ce chaperon est orné,

1. N° 84 du Catalogue.
2. Il mesure 0m,380 de hauteur, et 0m,194 de largeur max.

à sa partie inférieure et autour de la visagère, d'une bordure gravée, composée de deux rubans entre-croisés encadrant des quatrefeuilles.

Ce masque est formé d'une seule feuille de cuivre, repoussée au marteau. En plusieurs endroits le battage a trop aminci le métal et l'a rompu; ces petits accidents sont habilement réparés, soit par des pièces mises à l'envers, soit par des rivets. Sur les bords se voient des trous qui servaient à fixer la pièce sur l'âme en bois qu'elle recouvrait. Dans ces monuments, en effet, l'artiste commençait par exécuter en bois, en demi-bosse, l'image du défunt; il recouvrait ensuite cette *âme*, ainsi que la surface unie sur laquelle elle était fixée, de pièces en cuivre fabriquées séparément, dont certaines étaient dorées et émaillées. Le travail achevé, on avait un monument d'aspect très riche, sur lequel la figure du mort se détachait en demi-relief.

La tête dont nous nous occupons a conservé en grande partie sa dorure ancienne, qui a pris une très belle patine. Mais ce qui la rend surtout intéressante, c'est son aspect hiératique, c'est son style sévère, auquel on serait tenté cependant de reprocher un peu trop de raideur. Son allure archaïque pourrait, au premier abord, la faire considérer comme assez ancienne; pourtant, — comme nous le verrons tout à l'heure en la rapprochant de monuments de même nature, datés de manière certaine, — il nous paraît impossible de la faire remonter plus haut que la fin du XIII^e^ siècle ou le commencement du XIV^e^. Il ne faut pas oublier, en effet, que les ateliers limousins ont toujours été en retard, au point de vue de l'évolution du style, sur ceux des autres centres artistiques.

A l'intérieur de ce masque était collée, il y a peu de temps encore, une étiquette en papier, sur laquelle on lisait l'inscription suivante, d'une écriture qui semblait dater du commencement de ce siècle : « *Chef d'abbé provenant de l'abbaye de Saint Florent le Vieil* (*Maine et Loire*)[1]. » Notre masque proviendrait donc du tombeau

1. Cette étiquette a disparu lors de la vente de la collection Tollin. Nous l'avions recopiée avant cette époque. On verra tout à l'heure que le masque de femme conservé au musée d'Angers porte également une étiquette ancienne, indiquant la même provenance.

d'un abbé de Saint-Florent. Or, autant que nous pouvons en juger, cela est inexact.

La coiffure, en premier lieu, n'est pas celle d'un abbé. Jamais, à notre connaissance, un dignitaire ecclésiastique n'a été représenté avec un chaperon de ce genre. On n'en trouverait pas un seul exemple dans toute la collection des dessins de Gaignières, ni dans les nombreuses planches des *Inscriptions* de F. de Guilhermy. Les abbés, en effet, sont figurés de deux manières au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle : tantôt ils sont imberbes, ont la tête nue, tonsurée, le capuchon rabattu en arrière, et tiennent ou non la crosse[1]. Tantôt ils sont représentés barbus et mitrés[2], tenant la crosse[3].

Il ne peut s'agir non plus d'un clerc : il aurait le haut de la tête rasé, et le capuchon rabattu en arrière[4]. Quant aux chanoines, ils sont le plus souvent coiffés de l'aumusse[5].

Notre masque doit donc être celui d'un laïque. Ce n'est cependant pas, semble-t-il, celui d'un chevalier. Les hommes nobles, en effet, sont à cette époque généralement figurés, soit (en costume militaire) la tête serrée dans un *capuchon de mailles*, soit (en costume civil) la tête nue, les cheveux longs encadrant le visage[6]. Par conséquent ce masque serait celui d'un bourgeois. Les bourgeois, il est vrai, sont parfois représentés sur les tombeaux la tête nue[7]. Souvent aussi, c'est même le cas le plus fréquent, ils ont la tête couverte d'une petite

1. Cf. Rupin, *L'œuvre de Limoges*, Paris, 1890, in-4, p. 133, fig. 203; F. de Guilhermy, *Les inscriptions de l'ancien diocèse de Paris*, Paris, 1875-1883, in-4, III, p. 452 et pl.; IV, p. 524-525 et fig.

2. Notons, en passant, que ce fut seulement à partir de 1351 que les abbés de Saint-Florent eurent le droit de porter la mitre et les autres insignes pontificaux. Cf. *Bibl. Nat. Ms. fr.*, 19862, fol. 314 v°.

3. Ils n'ont guère porté la barbe que jusqu'au milieu du XIII^e^ siècle. Cf. F. de Guilhermy, *ouvr. cité*, I, p. 594-596, et pl.; II, p. 180-181, et fig.

4. F. de Guilhermy, *ouvr. cité*, III, p. 76 ; III, p. 180 et fig.; IV, p. 385-387 et pl.

5. F. de Guilhermy, *ouvr. cité*, IV, p. 231 et pl.

6. On pourrait en citer une quantité d'exemples.

7. F. de Guilhermy, *ouvr. cité*, III, p. 136, fig.; IV, p. 4, et pl.; IV, p. 7, et pl.; V, p. 20, et pl.

coiffe, sorte de béguin noué sous le menton, qui laisse toujours passer, sur le haut du front, une étroite bande de cheveux peignée très régulièrement[1]. Mais, d'autre part, ils sont presque les seuls à être figurés quelquefois avec le visage encadré dans un capuchon; et justement nous pouvons citer un exemple de ce fait en Anjou : la pierre tombale de Robert Aulnoi, à Saint-Nicolas d'Angers[2]. Il est donc probable que le beau masque limousin de la collection de Camondo est celui d'un simple bourgeois. En tout cas, ce n'est certainement pas celui d'un abbé.

La première partie de l'inscription que portait autrefois cet objet est donc inexacte. Cherchons maintenant si la seconde partie mérite plus de créance, et si le masque provient véritablement de Saint-Florent-le-Vieil.

La Bibliothèque nationale possède une histoire manuscrite de Saint-Florent, écrite au XVII^e^ siècle par le prieur Jean Huynes[3]. Les travaux exécutés dans l'abbaye et les richesses d'art qu'elle contenait y sont mentionnés[4]. Or les abbés sont les seuls personnages que Huynes cite comme ayant été enterrés dans l'église abbatiale[5].

Ainsi, autant que nous en pouvons juger d'après le manuscrit de dom Huynes, le masque en question ne provient pas d'un tombeau de Saint-Florent-le-Vieil. Et cette supposition est confirmée par les autres travaux publiés sur l'abbaye[6].

1. F. DE GUILHERMY, *ouvr. cité*, III, p. 452 et pl.; IV, p. 102 et fig.

2. H. BOUCHOT, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*. Paris, 1891, 2 vol. in-8. — n° 2897. — Notons toutefois que, dans d'autres monuments, on voit des hommes nobles portant le chaperon à visagère : le duc de Bourgogne a une coiffure de ce genre sur un coffret en ivoire du XIV^e^ siècle qui est conservé au Musée du Louvre. Cf. E. MOLINIER, *Catalogue des ivoires du Musée du Louvre*, n° 61, pages 141-154, et fig.

3. *Ms. fr.*, 19862.

4. Cf. Fol. 258, 258 v°, 260, 294, 297 v°, 314, 314 v°, 315.

5. Encore beaucoup d'entre ces derniers semblent ne pas avoir eu de monuments élevés sur leur tombe. Cf. Fol. 267, 268, 278, 278 v°, 286, 289 v°, 290 v°, 291 v°, 315, 319 v°. On remarquera que Saint-Florent a eu, au XIV^e^ siècle, plusieurs abbés originaires du Limousin. — Huynes, signalant à l'année 1217 la mort d'un chevalier, bienfaiteur de l'abbaye, qui avait choisi l'abbé Michel pour exécuteur testamentaire, n'indique pas le lieu de sa sépulture. Cf. fol. 262.

6. PARROT, *Notice sur le trésor de l'abbaye royale de Saint-Florent-lez-Saumur*. *Revue des Sociétés savantes*, 7^e^ série, tome II. Paris, 1880, in-8.

Nous devons donc, pour le moment, renoncer à découvrir l'origine de cet objet, qui est sans doute un débris d'un des nombreux tombeaux limousins qui se voyaient autrefois dans les églises angevines. Rappelons du moins que, d'après la tradition, il aurait été trouvé à Angers vers 1830, et acheté là par M. Mordret. La manière dont cet amateur avait formé sa collection rend cette hypothèse extrêmement vraisemblable [1].

Il est plus intéressant et plus instructif d'examiner quelle place nous devons assigner à ce masque parmi les monuments similaires. Malheureusement les tombeaux limousins, assez nombreux au moyen âge, ont presque tous été détruits; dans l'état actuel de nos connaissances il ne subsiste que deux tombeaux d'homme complets, l'un à la cathédrale de Burgos, et l'autre à l'abbaye de Westminster. Le premier est celui d'un évêque inconnu; il paraît dater de la fin du XIII^e^ siècle [2]. Le prélat, mitré, revêtu d'une chasuble, est étendu sur le dos; sa tête repose sur un coussin; il bénit de la main droite; la main gauche, levée, tenait sans doute autrefois une crosse. Les ateliers limousins fabriquaient souvent des statues de ce genre; il en est plusieurs dont les dessins de Gaignières nous ont conservé le souvenir [3].

Le visage du masque angevin ressemble assez peu à celui du tombeau de Burgos, qui est d'un faire plus mou, un peu moins stylisé.

1. M. Mordret a envoyé ce masque, ainsi que celui dont nous parlerons plus loin et qu'il a dû acquérir en même temps, à l'exposition rétrospective d'Angers en 1864 (n^os^ 353-359 du Catalogue). — Je dois ces renseignements à M. A. Michel, conservateur du Musée archéologique d'Angers, et à M. de Farcy, conservateur du Musée de l'évêché, à Angers; je m'empresse de leur exprimer ici ma reconnaissance.

2. Cf. *Monumentos arquitettonicos de España*. Madrid, 1877, in-folio, pl. — Rupin, *ouvr. cité*, page 164. — *Las Joyas de la exposicion historico-europea de Madrid*, Madrid, 1892, in-folio, pl. LV et LVI. — Il existe encore en Espagne un certain nombre de pièces d'orfèvrerie limousines; nous citerons seulement, parmi les plus célèbres, la Vierge de la Vega, à Salamanque, et le grand autel de Burgos.

3. Tombeau de Guillaume Rolland, évêque du Mans, mort en 1260 (H. Bouchot, *Inventaire des dessins de Gaignières*, n° 6748); — Tombeau de Philippe de Dreux, évêque de Beauvais, mort en 1217 (*idem*, n° 1938; la figure du mort était-elle en relief?) — Tombeau de Simon de Beaulieu, archevêque de Bourges, mort en 1294 (*idem*, n° 3661).

Il est très analogue[1], au contraire, à celui de l'autre tombeau limousin que nous connaissons, celui de Guillaume de Valence, conservé à l'abbaye de Westminster, dans la chapelle de Saint-Edmond[2]. Guillaume de Valence[3], comte de Pembroke, était fils de Hugues le Brun, comte de la Marche, et d'Isabelle d'Angoulême, veuve en premières noces de Jean sans Terre. Son demi-frère le roi Henri III, dont il fut l'un des favoris, l'envoya guerroyer en France; il fut tué dans une embuscade à Bayonne, en 1304 d'après son épitaphe, ou en 1296 suivant certains auteurs ; son corps fut rapporté en Angleterre et enterré à Westminster; il fut accordé une indulgence de cent jours à tous ceux qui vinrent prier devant sa tombe. Grâce à ces renseignements que nous fournissent les historiens anglais, nous pouvons dire que le monument de Guillaume de Valence fut élevé au commencement du XIV^e^ siècle; les relations de famille de ce personnage expliquent pourquoi l'exécution du tombeau fut confiée à des mains limousines. Ce n'était pas d'ailleurs la première fois que des grands seigneurs anglais faisaient une commande de ce genre à un artiste de Limoges: vers 1275, maître Jean de Limoges avait élevé à Rochester le tombeau de l'évêque Gauthier de Merton[4].

1. Il ne faut pas exagérer l'importance des similitudes que l'on trouve entre les œuvres limousines. Elles tiennent d'abord à ce que ces pièces étaient fabriquées en grand nombre, d'une manière industrielle, et ensuite à ce que le procédé de fabrication, très primitif, entraînait certains partis pris, certaines simplifications, et ne permettait pas à l'ouvrier de varier beaucoup les types. — Inutile d'ajouter que les masques de ces tombeaux ne sont pas des portraits, mais des têtes de convention. — Les procédés de fabrication usités par les orfèvres limousins sont ceux qu'a décrits le moine Théophile, troisième partie, chapitre 77.

2. *Reges, Reginæ, Nobiles, et alii in ecclesia collegiata beati Petri Westmonasterii sepulti usque ad annum reparatæ salutis* 1600. Londres, 1600, in-8. — John Dart, *Westmonasterium, or the history and antiquities of the abbey church of Saint Peter's of Westminster*. Londres, 1723, 2 vol. in-folio; tome I, pages 118 et 119; planche, p. 117. — Stothard, *The monumental effigies of Great Britain*, Londres, 1817, in-folio, planches 44 et 45. — C. Boutell, *The enamelled shield of William de Valence*, London, 1864, in-fol.

3. M. Rupin (*ouvr. cité*, pages 168-169) l'a confondu avec son fils Aymar de Valence, également enterré à Westminster. Cf. John Dart, *ouvr. cité*. tome II, pages 11 et 12, planche.

4. Rupin, *ouvr. cité*, p. 162 et 164. E. Molinier, *L'Émaillerie*, Paris, 1891, in-12, page 187. — On sait que Gauthier de Merton avait eu des rapports avec la ville de Limoges, à l'époque où il était chancelier du royaume d'Angleterre, sous le règne de Henri III.

Guillaume de Valence est représenté en armure[1], tenant son épée et son écu, les pieds appuyés sur un lion. Ce monument est très endommagé[2]; mais la tête est encore intacte, et nous y retrouvons les mêmes détails caractéristiques que dans celle de la collection de M. de Camondo : nez arqué et pointu, sourcils d'une courbe très régulière, bouche petite, aux lèvres pincées. Les deux œuvres sont bien du même style; il y a entre elles une parenté indiscutable[3].

A côté du masque d'homme que nous venons d'étudier figurait autrefois, dans la collection Mordret, un masque funéraire de femme (fig. 3). Ce dernier, nous l'avons déjà dit, a été acquis en 1881 par le Musée archéologique d'Angers[4].

A l'intérieur est collée une étiquette sur laquelle on lit l'inscription suivante, d'une écriture que M. Auguste Michel croit être du XVIII^e^ siècle : « *Deux têtes provenant de deux tombeaux fort anciens de S^t^ Florent le Vieil.* » Nous pouvons presque affirmer que ce masque — comme celui de la collection de M. de Camondo, et pour les mêmes raisons

1. Gaignières a fait dessiner plusieurs tombeaux limousins de chevaliers du XIII^e^ siècle, notamment ceux de Juhel de Mayenne, et de Renaud d'Evron (H. Bouchot, *Inventaire*, n^os^ 2729 et 2734).

2. Il était encore intact en 1600; cf. dans *Reges, Reginæ*, etc., la notice consacrée à la chapelle Saint-Edmond. L'abbaye fut pillée par les Puritains, du temps de Cromwell. John Dart (*ouvr. cité*, I, p. 119) nous a laissé une description détaillée de l'état dans lequel était alors ce tombeau. — Notre ami M. Marcel Bing a bien voulu compléter récemment les notes que nous avions prises autrefois devant ce monument; nous sommes heureux de l'en remercier ici.

3. La bordure du surcot de Guillaume de Valence est presque identique à celle qui orne la visagère du masque de la collection de M. de Camondo. — Le tombeau de Westminster est le seul monument de ce genre qui soit encore complet. La figure en demi-relief du défunt est placée, en effet, sur une sorte de coffre en bois, qui était autrefois entièrement recouvert de cuivre doré et émaillé. Cet ensemble repose lui-même sur un grand socle en pierre, orné de sculptures. Presque tous les tombeaux limousins étaient jadis ainsi disposés. On s'en rend très bien compte dans certains dessins de Gaignières, notamment dans celui qui représente le tombeau d'Andrée de Vitré, dame de Màchecoul, jadis à l'abbaye de Villeneuve-lez-Nantes (H. Bouchot, *Inventaire,* n^os^ 3832 et 3833).

4. Il mesure 0^m^,295 de hauteur, et 0^m^,165 de largeur max.

— ne vient pas de Saint-Florent. Il nous est d'ailleurs également impossible d'en déterminer l'origine. Notons seulement que tous deux, s'il faut en croire les inscriptions qu'ils présentent, ont la même provenance.

La morte est représentée les yeux fermés; le menton et les joues sont serrés dans une mentonnière, rejointe sur le front par un voile dont le bord est relevé. Sur les tempes apparaissent quelques boucles de cheveux. Cette coiffure est celle de toutes les femmes du XIII^e^ siècle et du commencement du XIV^e^. On la retrouve notamment dans l'un des plus beaux tombeaux limousins qui aient existé autrefois en Anjou, celui d'Alix de Bretagne (+ 1221) et de sa fille Yolande (+ 1272), somptueux monument dont le recueil de Gaignières et les ouvrages de dom Lobineau et de Montfaucon nous ont conservé le souvenir[1].

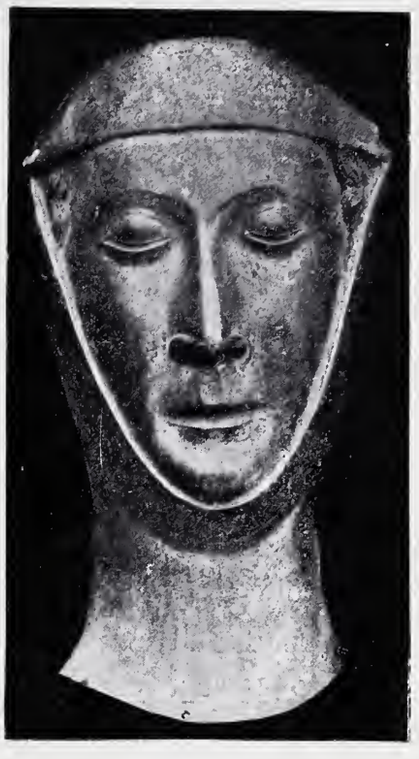

FIG. 3.

L'exécution de ce masque est malheureusement très faible; le modelé du visage est lourd et maladroit; rien ne rappelle ici le travail serré et précis du masque de la collection de M. de Camondo. Néanmoins cet objet a un réel intérêt archéologique; nous ne connaissons en effet, parmi les pièces d'orfèvrerie limousine parvenues jusqu'à nous, qu'un seul tom-

1. GAIGNIÈRES, *Inventaire* de H. Bouchot, n^os^ 4951 et 4952. — DOM LOBINEAU, *Histoire de Bretagne*, tome I, Paris, 1707, in-folio, pages 214, 237; planche, p. 214. Cette planche a été reprise par DOM MORICE, *Histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, Paris, 1750, in-folio, t. I, p. 148. — DOM B. DE MONTFAUCON, *Les monuments de la monarchie française*, t. II, p. 167, et planche XXXII, n° 3. Cette figure est inexacte. — On remarquera que Yolande, après la mort de laquelle fut élevé ce monument, était la belle-sœur de Guillaume de Valence. Le tombeau de Villeneuve-lez-Nantes et celui de Westminster, également remarquables, auraient-ils été faits dans le même atelier?

beau de femme, celui de Blanche de Champagne[1], conservé actuellement au Musée du Louvre. Ce monument, qui n'était pas achevé en 1306[2], est d'une exécution bien supérieure; le visage de la morte, encadré d'une coiffure à cornes, témoigne d'une grande habileté technique.

Mais ce n'est pas seulement aux figures surmontant des tombeaux que l'on peut comparer ces deux masques. On peut en rapprocher également d'autres œuvres, qui, si elles ont une destination toute différente, ont néanmoins été exécutées dans les mêmes ateliers, et par des procédés identiques. Nous voulons parler des chefs-reliquaires. Parmi ceux que l'on a publiés, il serait facile d'en citer plusieurs qui ressemblent à nos deux masques: ainsi le chef de saint Ferréol[3] rappelle par ses sourcils nets et réguliers, son nez busqué et pointu, sa bouche pincée, le masque de la collection de M. de Camondo; le buste de saint Marcel[4] a le même aspect désagréable, la même exécution primitive, qui caractérisent le masque du musée d'Angers. Mais nous voudrions, laissant de côté les pièces connues, comparer les objets que nous venons d'étudier à deux chefs-reliquaires inédits, qui font partie de la collection de M. Desmottes.

Le premier se compose d'une tête en cuivre repoussé et doré[5] (fig. 4); la partie supérieure du crâne, percée de quatre trous ronds disposés en croix, s'ouvre à charnière, et se referme au moyen de deux clavettes[6]. Les cheveux, séparés sur le dessus de la tête, descendent le long des joues et du cou, cachant les oreilles; ils sont disposés

1. Femme de Jean Ier duc de Bretagne; elle mourut en 1283.

2. Comme le prouve un document publié par M. B. Fillon dans les *Archives de l'Art Français*, t. II, 1852-53, p. 129. — Cf. Clément de Ris, *la statue de Blanche de Champagne, duchesse de Bretagne*, *Revue des Sociétés Savantes*, 5e série, t. VI, 1874, p. 121, fig. — Rupin, *ouvr. cité*, pages 166-167, et fig. 243.

3. Conservé à Nexon, Haute-Vienne. Il a été exécuté en 1346. Rupin, *ouvr. cité*, pages 175-177, et fig. 249 à 253.

4. Conservé à Saint-Marcel, Indre. Rupin, *ouvr. cité*, p. 450, et planche XLI, fig. 499.

5. Hauteur, 0m,31.

6. Le bord de la calotte a dû autrefois être orné de pierreries.

en une masse compacte, et indiqués par une sorte de pointillé. A la section de la base du cou est une bande étroite, découpée en dents de scie[1], par laquelle la tête est fixée sur la base. Celle-ci, de forme quadrangulaire, ornée de trèfles et de quatrefeuilles, décorée à chaque angle d'un médaillon gravé dans lequel est figuré un ange, repose sur quatre pattes découpées[2]; sur sa face antérieure est gravée en capitales gothiques l'inscription suivante, disposée sur trois lignes : HIC EST CAPUT UNI'. D'. UNDECIM MILIBUS VIRGINUM ET MARTIRŪ.

Fig. 4.

Cette pièce est absolument identique à celle que possède l'église Saint-Martin de Brive[3], et que l'on considérait autrefois comme ayant fait partie du trésor de Grandmont, dont les inventaires mentionnent en effet sept chefs des onze mille vierges. Bien que pour certains savants cette provenance soit inadmissible[4], il est au moins surprenant que nous connaissions aujourd'hui deux reliquaires limousins, absolument semblables, de deux chefs des onze mille vierges, alors que Grandmont semble avoir été la seule abbaye limousine qui possédât des reliques de ces saintes.

Dans la collection de M. Desmottes se trouve encore un autre chef

1. Elle a été brisée au côté droit du cou.

2. Les deux pattes postérieures sont cassées.

3. Rupin, *ouvr. cité*, pages 450-451, pl. XLI, fig. 500. Les deux inscriptions ne sont pas disposées tout à fait de la même manière.

4. M. Rupin, notamment, a soutenu cette théorie; son argumentation, qui repose sur une étude minutieuse des textes, paraît très solide. Cf. *ouvr. cité*, pages 450-451. — Peut-être ces deux chefs, avec cinq autres qui auraient disparu, ont-ils fait partie, lors de leur fabrication, du trésor de Grandmont, et ont-ils été remplacés plus tard par les *coupes d'ar-*

limousin, en cuivre repoussé et doré[1] (fig. 5). C'est également une tête de femme; le crâne, coupé au-dessus du front, s'ouvre à charnière, et se ferme au moyen de deux clavettes; il est percé, à son sommet, d'un assez grand nombre de trous ronds, figurant des croix et des trèfles, et d'une ouverture en forme de croix. La partie supérieure est bordée d'un étroit bandeau, orné autrefois de pierreries, montées dans des chatons très massifs, dont il ne reste plus aujourd'hui qu'une perle, au milieu du front. Les cheveux, séparés au sommet de la tête, descendent le long des joues en masses ondées, cachant les oreilles. Le cou est coupé un peu au-dessous du menton, et est fixé, par une bande découpée en dents de scie arrondies, sur un pied de calice peu élevé, à base circulaire, garni à sa partie étroite d'un renflement uni, formant anneau[2]. Ce chef est particulièrement intéressant par l'expression de sa physionomie : il sourit, en effet, d'une manière très accentuée. Ce n'est pas là une particularité exceptionnelle ; on pourrait facilement citer dans l'art du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle une série de sculptures, où l'on remarque ce sourire énigmatique qu'on a parfois comparé à

Fig. 5.

gent mentionnées dans les inventaires de 1566, 1567, et 1575. Cf. Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 845, 848, 849, 893, 894. — Ajoutons que ce chef, ainsi que le suivant, provient de la collection de M. Bouvier, à Amiens.

1. Hauteur, 0^m^,315. — La dorure a presque entièrement disparu.

2. Ce chef aurait-il contenu, lui aussi, une relique d'une des onze mille vierges, et proviendrait-il de Grandmont? Sans doute il n'est aucunement semblable au précédent ni à celui de Brive; mais il a presque exactement la même hauteur; aurait-il pu faire partie de la même série?

celui des statues grecques de l'époque archaïque ; il nous suffira de rappeler certaines statues de la cathédrale de Reims, l'ange en bois du Musée des Arts décoratifs, les anges en ivoire de la collection Micheli, celui de la collection Chalandon, et ceux du couronnement de la Vierge, au Musée du Louvre. Mais on n'en pourrait guère citer un exemple aussi caractéristique dans les nombreuses œuvres limousines qui sont parvenues jusqu'à nous.

Ce chef présente d'ailleurs, par la largeur de son exécution, un intérêt tout particulier. Dans son genre, il est aussi important que le masque funéraire de la collection de M. de Camondo.

L'un et l'autre nous donnent une idée très exacte de la grande habileté technique des orfèvres limousins, dont les œuvres ont, au moyen âge, joui d'une vogue si durable et si justifiée dans toute l'Europe occidentale.

JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

I. — *La Minerve de Chantilly*, par M. Léon Heuzey 3

II. — *Une statuette de bronze de la reine Karomama* (Musée du Louvre), par M. Émile Chassinat 15

III. — *Sarcophage de Clazomène*, appartenant au Musée britannique, par M. A. S. Murray 27

IV. — *Le Diadumène de Madrid*, par M. Pierre Paris 53

V. — *Miroirs grecs à reliefs*, par M. A. De Ridder 77

VI. — *Panthère de bronze* (Collection de M. le baron Edmond de Rothschild), par M. Salomon Reinach 104

VII. — *Phylactère du* XIII^e^ *siècle* (Collection de M. Martin Le Roy), par M. Émile Molinier 115

VIII. — *Le sculpteur Laurana et les Monuments de la Renaissance à Tarascon*, par M. Eug. Müntz 123

IX. — *Buste espagnol de style gréco-asiatique*, trouvé à Elché (Musée du Louvre), par M. Pierre Paris 137

X. — *L'Aurige de Delphes*, par M. Théophile Homolle 169

XI. — *Terres cuites de l'Asie Mineure*, par M. Paul Perdrizet 209

Pages.

XII. — *Groupe funéraire en pierre calcaire* (Musée gréco-romain d'Alexandrie), par M. Max Collignon. 221

XIII. — *Les Mosaïques virgiliennes de Sousse*, par M. P. Gauckler 233

XIV. — *Tête de femme de l'époque d'Hadrien* (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon 245

XV. — *Quelques pièces d'orfèvrerie limousine*, par M. Jean-J. Marquet de Vasselot. 257

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

		Pages.
Chassinat (Émile)	Une statuette de bronze de la reine Karomama (Musée du Louvre)	15
Collignon (Max.)	Groupe funéraire en pierre calcaire (Musée du Louvre)	221
De Ridder (A.)	Miroirs grecs à reliefs	77
Gauckler (Paul)	Les Mosaïques virgiliennes de Sousse	233
Heuzey (Léon)	La Minerve de Chantilly	5
Homolle (Théophile)	L'Aurige de Delphes	169
Marquet de Vasselot (Jean-J.)	Quelques pièces d'orfèvrerie limousine	257
Michon (Étienne)	Tête de femme de l'époque d'Hadrien (Musée du Louvre)	245
Molinier (Émile)	Phylactère du XIII^e^ siècle (Collection de M. Martin Le Roy)	115
Müntz (Eugène)	Le sculpteur Laurana et les Monuments de la Renaissance à Tarascon	123
Murray (A. S.)	Sarcophage de Clazomène appartenant au Musée britannique	27

		Pages.
Paris (Pierre)	Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé à Elché (Musée du Louvre)	137
	Le Diadumène de Madrid	53
Perdrizet (Paul)	Terres cuites de l'Asie-Mineure	209
Reinach (Salomon)	Panthère de bronze (Collection de M. le baron Edmond de Rothschild)	105

TABLE DES PLANCHES

I-II. — Athéné, statuette de bronze (Château de Chantilly).

III. — La reine Karomama, statuette de bronze (Musée du Louvre).

IV-VII. — Sarcophage de Clazomène (Musée britannique).

VIII-IX. — Le Diadumène de Madrid.

X. — Panthère de bronze (Collection de M. Edmond de Rothschild).

XI. — Phylactère du XIIIe siècle (Collection de M. Martin Le Roy).

XII. — Tombeau de Jean Cossa, par Laurana, à Tarascon.

XIII-XIV. — Buste de femme de style gréco-oriental, trouvé à Elché (Espagne).

XV-XVI. — L'Aurige de Delphes.

XVII. — L'Ephedrismos, groupe en terre cuite (Musée national d'Athènes)

XVIII. — Terres cuites d'Asie Mineure (Musée national d'Athènes).

XIX. — Groupe funéraire en pierre calcaire (Musée gréco-romain d'Alexandrie).

XX. — La Mosaïque de Virgile.

XXI. — Tête de femme romaine (Musée du Louvre).

LISTE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

La Reine Karomama 20
— (Vue du collier) 22
Vue d'ensemble du sarcophage de Clazomène 34
Le Diadumène de Madrid (profil) 57
La Tête du Diadumène (trois aspects) 64-65
Le Diadumène de Madrid, vu de dos 68
Miroir d'Érétrie : L'Enlèvement d'Europe 78
— — Aphrodite au cygne 79
— — Aphrodite sur un bouc 86
Statère d'Artémis Stymphalia 90
Tête d'Aphrodite provenant d'un miroir 93
Miroir d'Érétrie : Borée enlevant Orithye 97
Miroir d'Anaktorion : Éros jouant aux osselets 101
Panthère de bronze (collection de M. Edmond de Rothschild) 106
Autre panthère de bronze (même collection) 107
Médaille de Jean Cossa, par Laurana 128
Détails du tombeau de Jean Cossa 129
La niche du roi René, au château de Tarascon 131
Buste du roi René (Bibliothèque de Tarascon) 133
Buste de Jeanne de Laval (Bibliothèque de Tarascon) 134
Le buste d'Elché, vu de dos 143

Pages.

Tête du Cerro de los Santos (Collection Canovas del Castillo). 146
— (Collection Canovas del Castillo). 147
— (Musée de Madrid) 147
Buste du Cerro (Musée de Madrid). 148
Statuette de grès du Cerro (Musée de Madrid). 149
— — — 152
Fragments d'un timon et de rènes, trois jambes de cheval, trouvés avec l'Aurige de Delphes. 172
Queue de cheval 173
Bras en bronze 173
Croquis de l'Aurige avec les rènes dans la main. 185
Statuette de terre cuite représentant un cocher (Musée du Louvre) 186
Conducteur de char d'après un vase peint 186
Profils de la tête de l'Aurige et d'une tête d'Éphèbe d'après un vase d'Euphronios. 205
Éros et Psyché sur un éléphant, groupe en terre cuite (Musée national d'Athènes) . 212
Sapho (?), figurine en terre cuite (Musée national d'Athènes) 213
Figurine représentant un Galate (fragment, Musée national d'Athènes). 214
Tête de mort en terre cuite (Musée national d'Athènes). 220
Statue funéraire trouvée à Chalcis. 226
Statue chypriote en terre cuite représentant une femme assise (Musée du Louvre). 227
Fac-similé du rouleau tenu par Virgile sur la mosaïque de Sousse 237
Les Adieux de Didon et d'Énée (Mosaïque de Sousse). 242
Buste de femme romaine, trouvé à El-Djem 252
— — (Musée du Louvre). 253
Monnaie de Matidie 254
Masque d'homme en cuivre doré (Collection de M. de Camondo) 258
Masque de femme en cuivre doré (Musée d'Angers) 265
Chef-reliquaire d'homme (Collection de M. Desmottes) 267
— de femme (Collection de M. Desmottes). 268

IMPRIMÉ

PAR

CHAMEROT ET RENOUARD

19, Rue des Saints-Pères, 19

PARIS

Heliog. Dujardin

Imp A. Chassepot

BUSTE DE FEMME DE STYLE GRÉCO-ORIENTAL

Trouve a Elche (Espagne)

E Leroux Edit

Héliog. Dujardin Imp. A. Chassepot

BUSTE DE FEMME DE STYLE GRÉCO-ORIENTAL

Trouvé à Elche (Espagne)

E. Leroux Edit

Hélio G. Dujardin

A. Chassepot Imp

L'AURIGE DE DELPHES

E. Leroux Edit.

Hélios. Dujardin A Chassepot Imp

L'AURIGE DE DELPHES

E. Leroux Edit.

Héliog. Dujardin A. Chassepot Imp

L'EPHÉDRISMOS

GROUPE EN TERRE CUITE

(Musée national d'Athènes)

E. Leroux Edit.

7

6

2

3

1

4

5

Héliog. Dujardin

A. Chassepot Imp.

TERRES CUITES D'ASIE-MINEURE

(Musée national d'Athenes)

E. Leroux Edit.

Hélio§ Dujardin A Chassepot Imp

GROUPE FUNÉRAIRE

EN PIERRE CALCAIRE

(Musée Grèco-Romain d'Alexandrie)

E. Leroux Edit.

VIEILLEMARD & SES FILS. ERNEST LEROUX, Editeur. BERTRAND-PRADÈRE.

LA MOSAÏQUE DE VIRGILE

Héliog. Dujardin A. Chassepot Imp

TÊTE DE FEMME ROMAINE

(Musée du Louvre)

E. Leroux Edit.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME DEUXIÈME

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

I. *Le vase d'argent d'Entéména* (découvert par M. de Sarzec), par M. Léon Heuzey.
II. *La statuette de la dame Toui* (Musée du Louvre), par M. Georges Bénédite.
III. *Deux coupes à fond blanc de style attique* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier.
IV. *Un bas-relief de Panticapée* (*Kertch*) (au Musée d'Odessa), par M. Salomon Reinach.
V. *La patère de Bizerte*, par M. P. Gauckler.
VI. *Lampe romaine avec légende explicative*, par M. Ant. Héron de Villefosse.
VII. *La colonne d'Arcadius à Constantinople*, d'après un dessin inédit, par M. A. Geffroy.
VIII. *La croix byzantine dite des Zaccaria* (Trésor de la cathédrale de Gênes), par M. Gustave Schlumberger

PLANCHES

I. Le vase d'argent d'Entéména.
II-III-IV. La prêtresse Toui, statuette égyptienne (Musée du Louvre).
V. Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).
VI. Coupe à fond blanc, peinture attique du v^e^ siècle (Musée du Louvre).
VII. Bas-relief de Panticapée (Musée d'Odessa).
VIII-IX. Patère de Bizerte.
X-XIII. La colonne d'Arcadius à Constantinople, d'après un dessin inédit.
XIV. Croix byzantine dite des Zaccaria (Trésor de la cathédrale de Gênes).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

IX. *Apollon*, bronze archaïque de la Collection du comte Michel Tyszkiewicz, par M. Frœhner.
X. *Statuette de bronze* (Musée central d'Athènes), par M. A. de Ridder.
XI. *Tête de jeune fille* (Musée du Louvre), par M. Max. Collignon.
XII. *Trois figurines de terre cuite* (Musée du Louvre), par M. E. Pottier.
XIII. *Vénus à la coquille*, deux figurines de terre cuite (Musée du Louvre), par M. Paul Jamot.
XIV. *Tête en marbre*, de la Collection Singher, par M. Salomon Reinach.
XV. *Buste de Ptolémée*, dernier roi de Maurétanie (Musée du Louvre), par M. Ant. Héron de Villefosse.
XVI. *Mosaïques de Daphni*, par M. Gabriel Millet.
XVII. *L'Évangéliaire de l'abbaye de Morienval*, conservé à la cathédrale de Noyon, par M. Émile Molinier.
XVIII. *Triptyque de Saint-Sulpice* (*Tarn*), au Musée de Cluny, par M. E. Saglio.

PLANCHES

XV. Apollon, bronze archaïque (Collection du comte Michel Tyszkiewicz).
XVI-XVII. Statuette de bronze (Musée central d'Athènes).
XVIII-XIX. Tête de jeune fille (Musée du Louvre).
XX. Trois figurines de terre cuite (Musée du Louvre).
XXI. Vénus à la coquille (Musée du Louvre).
XXII. Tête en marbre (Collection Singher).
XXIII. Buste de Ptolémée, roi de Maurétanie (Musée du Louvre).
XXIV. Adoration des Mages, mosaïque de Daphni.
XXV. Anastasis, mosaïque de Daphni.
XXVI-XXVII. Reliure de l'évangéliaire de la cathédrale de Noyon (époque carolingienne).
XXVIII. Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn), au Musée de Cluny.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADEMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME TROISIÈME

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

Athéna devant Erichthonios (Musée de l'Acropole d'Athènes), par M. Henri Lechat.
II. *L'Athéna Hope*, par M. André Joubin.
III. *Bas-relief funéraire de Béotie* (Musée national d'Athènes), par M. Max Collignon.
IV. *Aigle en marbre*, de la collection de lord Wemyss, à Gosford (Longniddry), par M. Salomon Reinach.
V. *Bacchus enfant*, statuette de bronze trouvée à Vertault (Côte-d'Or), par M. Ant. Héron de Villefosse.
VI. *Esculape jeune*, statuette du Musée du Louvre, par M. Étienne Michon.
VII. *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*, par M. R. de Lasteyrie.
VIII. *La Descente de Croix*, groupe en ivoire du XIIIe siècle, conservé au Musée du Louvre, par M. Émile Molinier.

PLANCHES

I. Athéna devant Erichthonios, bas-relief en marbre (Musée du Louvre).
II. L'Athéna Hope, château de Deepdene (Angleterre).
III. Bas-relief funéraire découvert en Béotie (Musée central d'Athènes).
V. Aigle en marbre découvert à Rome (château de lord Wemyss, à Gosford).
V. Bacchus enfant (Musée de Châtillon-sur-Seine).
VI. Miniatures d'André Beauneveu (Bibl. nat., ms. fr. 13091).
VII. Miniatures de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. fr. 13091 et ms. lat. 919).
VIII. Miniature de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. lat. 919, fol. 5 r°).
IX. Miniature de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. lat. 18014, fol. 8 r°).
X-XI. Miniatures de Jacquemart de Hesdin (Bibl. nat., ms. lat. 18014).
XII-XIII. La Descente de Croix, groupe en ivoire du XIIIe siècle (Musée du Louvre).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

I. *Diadumène*, statue de marbre trouvée à Délos (Musée national d'Athènes), par M. Louis Couve.
II. *Apollon*, statue trouvée à Magnésie du Sipyle (Musée impérial de Constantinople), par M. Théodore Reinach.
III. *Jeune fille drapée*, statue-fontaine (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon.
IV. *Le domaine des Laberii à Uthina*, par M. P. Gauckler.
V. *Mosaïques byzantines de Saint-Luc*, par M. Charles Diehl.
VI. *Deux œuvres d'Antoine Le Moiturier*, par M. J.-J. Marquet de Vasselot.
VII. *La Madone et l'Enfant*, statue en bois peint et doré attribuée à Jacopo della Quercia (Musée du Louvre), par M. André Michel.

PLANCHES

XIV-XV. Diadumène, statue de marbre trouvée à Délos.
XVI-XVIII. Apollon, statue de marbre trouvée à Magnésie du Sipyle (Musée impérial de Constantinople).
XIX. Jeune fille drapée, statue-fontaine (Musée du Louvre).
XX. La villa des Laberii, état primitif (Plan).
XXI-XXIII. Mosaïques d'Uthina.
XXIV-XXV. Mosaïques de Saint-Luc.
XXVI. Portail de Saint-Antoine en Viennois (Isère). Fragments des voussures.
XXVII. La Madone et l'Enfant, statue en bois peint et doré attribuée à Jacopo della Quercia (Musée du Louvre).

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 35837.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 4167